Intersecções entre

LINGUÍSTICA, CULTURA, LETRAS & ARTES

Organizadora

Gabriela Cristina Borborema Bozzo

2

Ano 2024

Intersecções entre

LINGUÍSTICA, CULTURA, LETRAS & ARTES

Organizadora

Gabriela Cristina Borborema Bozzo

2

Ano 2024

LINGUÍSTICAS, LETRAS E ARTES

Intersecções entre linguística, cultura, letras e artes 2

Diagramação: Camila Alves de Cremo
Correção: Jeniffer dos Santos
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizadora: Gabriela Cristina Borborema Bozzo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

I61 Intersecções entre linguística, cultura, letras e artes 2 / Organizadora Gabriela Cristina Borborema Bozzo. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2024.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-258-2903-6
DOI: https://doi.org/10.22533/at.ed.036241211

1. Linguística. 2. Cultura. 3. Letras. 4. Artes. I. Bozzo, Gabriela Cristina Borborema (Organizadora). II. Título.

CDD 410

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DO AUTOR

Para fins desta declaração, o termo 'autor' será utilizado de forma neutra, sem distinção de gênero ou número, salvo indicação em contrário. Da mesma forma, o termo 'obra' refere-se a qualquer versão ou formato da criação literária, incluindo, mas não se limitando a artigos, e-books, conteúdos on-line, acesso aberto, impressos e/ou comercializados, independentemente do número de títulos ou volumes. O autor desta obra: 1. Atesta não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação à obra publicada; 2. Declara que participou ativamente da elaboração da obra, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final da obra para submissão; 3. Certifica que a obra publicada está completamente isenta de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirma a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhece ter informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autoriza a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação da obra publicada, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. A editora pode disponibilizar a obra em seu site ou aplicativo, e o autor também pode fazê-lo por seus próprios meios. Este direito se aplica apenas nos casos em que a obra não estiver sendo comercializada por meio de livrarias, distribuidores ou plataformas parceiras. Quando a obra for comercializada, o repasse dos direitos autorais ao autor será de 30% do valor da capa de cada exemplar vendido; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Em conformidade com a Lei Geral de Proteção de Dados (LGPD), a editora não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como quaisquer outros dados dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

APRESENTAÇÃO

A coletânea *Intersecções entre linguística, cultura, letras e artes 2* apresenta seis capítulos cujos objetos de estudo cotejados estão no escopo indicado pelo título. Assim, temos estudos que contemplam a linguística, a literatura e o cinema, abrangendo a diversidade que nomeia o e-book.

Nesse sentido, o primeiro capítulo apresenta como *corpus* fábulas. O segundo, o terceiro e o quarto capítulo apresentam contos com objetos de estudo. O quinto coteja um filme e, por fim, o sexto aborda uma questão linguístico-cultural.

As fábulas são discutidas sob a perspectiva da moral, comparando a abordagem antiga e a contemporânea. Os contos são, respectivamente, cotejados segundo a composição, o fantástico e a mitologia. Já o filme é resenhado segundo a noção metalinguística. O último capítulo, por sua vez, apresenta um estudo sociocultural acerca da terminologia da farinha de mandioca na Amazônia paraense.

Portanto, a abrangência artístico-cultural indicada no título é alcançada nos estudos propostos nesta obra, dada a multidisciplinaridade dos objetos de estudos e suas respectivas abordagens aqui apontadas. Destarte, é importante elencar que o presente e-book é destinado, a priori, a pesquisadores e formação, a fim de que as ideias aqui dispostas sirvam como pontos de partida e de inspiração para surgimento de novos estudos, tanto na área de Linguística, Letras e Artes quanto em áreas correlacionadas.

Gabriela Cristina Borborema Bozzo

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1

A MORALIDADE NAS FÁBULAS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS ABORDAGENS ANTIGAS E CONTEMPORÂNEAS E A POSSIBILIDADE DE ADAPTAÇÃO ÀS QUESTÕES ATUAIS

Data de submissão: 27/08/2024 *Data de aceite: 01/11/2024*

Gisceli Alessandra Souza Almeida Azevedo
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Assis
Assis

Relatório apresentado à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para o exame de qualificação para obtenção do título de Mestre em Letras – Mestrado Profissional – PROFLETRAS. Área de Conhecimento: Linguagens e Letramentos. Orientadora: Rosângela Nogarini Hilário

"As universidades serão o que são suas bibliotecas"
(Gelfand, 1968, p. 19, tradução nossa).

RESUMO: O presente trabalho adentra no gênero discurso fábula dentro de uma perspectiva onde os educandos possam interpretar e perceber novas possibilidades de reescrever as mesmas dentro da contemporaneidade. Objetiva-se com o estudo despertar e formar leitores capazes, não somente de interpretar um texto e reproduzi-lo, mas de contextualizar ação, espaço, tempo, personificação e, além disso, visualizar-se como indivíduo atuante e impactante na sociedade deve ser o objetivo de todo educador e formador. Por meio de pesquisa-ação com a fábula A cigarra e a formiga, considera- se possível adentrar no universo de alunos da educação básica municipal de uma cidade do interior proporcionando contribuir no sentido de possibilitar aos mesmos o desenvolvimento da leitura e interpretação, podendo perceber novas versões dentro de uma mesma fábula, adentrando em conceitos atuais, assegurando envolvimento e protagonismo adaptando a realidade.
PALAVRAS-CHAVE: Contemporaneidade; fábula; novas versões.

1 I INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVA

Dentre as inúmeras funções da leitura é veemente buscado pelo educador atual o autoconhecimento e a reflexão por parte dos seus alunos, com a finalidade de provocar uma transformação no indivíduo e no meio em que vive. Neste âmbito, a fábula, um dos gêneros mais antigos

da humanidade, possui características indubitavelmente eficazes para o exercício de tal funcionalidade em jovens leitores.

Tal gênero textual inicialmente veiculado e explorado unicamente por um público adulto atinge hoje uma gama de leitores diversificada. Segundo da Silva (2017) “a fábula permite a criação de uma narrativa ficcional permeada por elementos comuns de uma dada cultura, possibilitando momentos de riso, de reflexão e de denúncia, enfatizados pela moral da história”.

Atualmente, a preocupação com a formação de leitores mais reflexivos tem sido uma constante na prática docente. Assim, vê-se como possível a exploração de temas de cunho social e pessoal por meio das fábulas, provocando uma reflexão leve e eficaz, capaz de proporcionar uma mudança no comportamento, a fim de tornar a vivência em sociedade mais harmoniosa e adequada às convenções.

São inúmeras e infindáveis as obras deste gênero. O rico acervo destas vae desde fábulas esopianas, datadas do século VI a. C., às fábulas de jovens escritores da atualidade. Porém, todas enaltecem temas de teor cotidiano, o que nos permite analisar comparativamente as abordagens antigas e atuais e propor uma adequação às questões contemporâneas.

Assim, serão analisados textos esopianos em comparação às obras de Sérgio Capparelli publicadas em seu livro *30 fábulas contemporâneas para crianças (2018)*, destacando as inúmeras possibilidades de adequação dos temas em trabalhos e projetos aplicáveis à sala de aula, com o intuito de explorar o teor reflexivo moralista apresentado neste gênero textual, salientando o aspecto atemporal das obras de Esopo.

Serão discutidas as particularidades deste gênero textual que torna pertinente a sua utilização em projetos de formação reflexiva a jovens leitores no âmbito educacional, tais como os destacados por Bulhões e Ferreira (2021) acerca da obra de Capparelli (2021):

> A criatividade do enredo de uma fábula revela-se na profundidade filosófica que este suscita. Assim, pela leitura, o leitor depara-se com debates entre seres irracionais ou objetos, analisando suas atitudes e seus comportamentos, sendo convocado a refletir e a se conscientizar da incoerência de suas condutas e de seus relacionamentos sociais. Essa reflexão advém da constatação de que se trata de uma personificação, pois nas atitudes das personagens prevalecem discursos e comportamentos próprios dos seres humanos. Por meio dessa reflexão, o leitor projeta-se nas personagens e tanto se reconhece nas atitudes destas, quanto avalia a dimensão de certos comportamentos no meio social em que vive. (BULHÕES; FERREIRA, 2021, p. 27)

Tais aspectos considerados pelos autores supracitados serão procurados e destacados também nas obras esopianas, com o intuito de comprovar a possibilidade de adaptação de tais obras às práticas contemporâneas de reflexão a partir deste gênero textual.

Ainda no que tange às características do gênero, para da Silva (2017):

> Os segredos da vitalidade e da resistência da fábula encontram- se nas suas tão especiais e particulares características. São elas: um texto curto, uma flexibilidade na adaptação a quaisquer formatos textuais e narrativos (anedota, etiologias, narrativas zoológicas, conto maravilhoso, provérbio apológico, mito), imposição a uma reflexão moral dos costumes individuais, sociais ou universais, além de não se limitar a uma história imutável, pelo contrário, permite-se a enxertos e fragmentações ao longo de suas produções orais e escritas.

Para a pesquisadora, as fábulas resistem às eras e atravessam os tempos, mantendo seu caráter moral para temas cotidianos, adaptando-se às necessidades dos dias e exercendo a função primordial de causar no leitor a compreensão do comportamento humano independente do contexto ao qual está inserido.

Será realizada uma revisão da obra de Sergio Capparelli (2021) *30 fábulas contemporâneas para crianças*, bem como de uma seleção de obras esopianas, sob um viés comparativo, contendo atividades sobre a Cigarra e a formiga, onde os alunos poderão explorar e elaborar novas versões dentro da realidade contemporânea, sendo abordada antes diversas versões de outras fábulas, envolvendo leituras, atividades de interpretação, entre outras.

Bulhões e Ferreira (2021), sob uma ótica analítica, discorreram sobre as fábulas de Capparelli em seu artigo "*A fábula na formação do leitor: reflexões em torno da obra 30 fábulas contemporâneas para crianças*", de Sérgio Capparelli. O referido material será utilizado no embasamento teórico deste trabalho, dialogando com da Silva (2017) em sua pesquisa Diálogo entre fábulas: a ação unitiva da prosopopeia entre Esopo e fabulistas juvenis do século XXI e Dezotti (2018) em *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*.

Serão ainda contempladas as diretrizes dos parâmetros curriculares nacionais de Língua Portuguesa, bem como o referencial curricular nacional para a educação básica, ambas normativas do Ministério da Educação. Assim, nos capítulos serão abordados o gênero textual discurso; as especificidades da fábula enquanto discurso; releituras das fábulas de Esopo por Sérgio Capparelli; o ensino de produção textual; e ainda, o ensino de produção textual a partir de fabulas. Na metodologia serão pesquisados por meio de pesquisa ação a releitura da obra A cigarra e a formiga, com alunos de uma escola municipal visando contribuir no sentido de conseguirem a compreensão e novas versões dentro da atualidade.

2 I OBJETIVOS:

2.1 Objetivo Geral

A formação de leitores reflexivos é um desafio para a prática docente na atualidade. Muito se é discutido sobre a funcionalidade da leitura e em como esta prática está diretamente vinculada à formação do senso crítico e avaliativo, e fundamentalmente

autocrítico e auto-avaliativo.

Desenvolver e formar leitores capazes, não somente de interpretar um texto e reproduzi-lo, mas de contextualizar ação, espaço, tempo, personificação e, além disso, visualizar-se como indivíduo atuante e impactante na sociedade deve ser o objetivo de todo educador e formador.

Assim, o presente estudo objetiva-se em comprovar a funcionalidade do gênero textual em questão na prática formadora de leitores reflexivos, salientando a possibilidade de iniciar a criança na prática reflexiva de forma mais precoce por meio da realização de trabalhos de leitura desenvolvidos a partir das fábulas, buscando a criação de indivíduos conscientes do seu papel na sociedade.

2.2 Objetivos Específicos

- Apresentar um estudo contextual sobre as obras esopianas e analisar se sua narrativa estabelece comunicabilidade com o leitor atual, rompendo seus conceitos prévios.
- Refletir, a partir do aporte teórico, sobre as potencialidades do gênero textual para formação do leitor crítico-reflexivo.
- Comparar obras contemporâneas de Sérgio Capparelli com as fábulas esopianas, destacando suas similaridades e divergências.
- Verificar a possibilidade de adaptação de fábulas antigas às necessidades atuais a partir da prática reflexiva.

3 | FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

3.1 Gêneros do discurso

Os estudos referentes ao gênero discursivo existem desde a antiguidade, tendo seu início na retórica clássica, com suas origens jurídicas e literárias sendo sistematizada pelos gregos e sua consolidação pelos romanos.

Assim, o gênero geralmente é muito utilizado na teoria literária, sendo que a partir das obras de Bakhtin dentro dos estudos linguísticos e discursivos, estudando a língua e o discurso, ou seja, dentro dos estudos do autor fica claro as diferenças presentes nos gêneros, podendo o educando perceber as mesmas em leituras diferenciadas.

> O interessante é que essas visões divergentes sobre os gêneros se refletem na etimologia do termo genre [gênero textual], tomado do empréstimo ao francês. Por um lado, genre remota, através do termo correlacionado gender [gênero social], ao termo genus, que se refere a “espécie” ou “classe de coisas”. Por outro lado, genre, novamente por meio do correlato gender, pode remontar ao cognato latino gener, que significa gerar. As diversas maneiras como o termo gênero tem sido definido e usado na história refletem em sua etimologia. Em

> diversos momentos e em diversas áreas de estudo, o termo gênero foi definido e utilizado principalmente como uma ferramenta classificatória, um jeito de dividir e organizar espécies de texto e outros objetos culturais (BAWARSHI & REIFF, 2013, p.16).

Bakhtin (1997, p. 279) menciona o gênero como "tipos relativamente estáveis de enunciados", que por sua vez se encontram em todos os aspectos da comunicação humana, seja de maneira oral ou escrita, apresentando-se em distintas formas de composição. E ainda, aponta que os gêneros discursivos se caracterizam relevantes e necessários na interlocução dos indivíduos, sendo recursos sociais e orientados. Logo, "as correias de transmissão que levam da história da sociedade à história da língua" (BAKHTIN, 1997, p. 85). Então, diante do que se pede o enunciado, bem como o propósito a que se destina que apontam o gênero a ser produzido.

Dessa maneira, se referindo às ideias de Bakhtin ainda, tendo em vista que ressalta a diferença essencial entre os primários (simples) que decorrem em virtude de uma comunicação verbal espontânea e os de discurso secundário (complexos) que se utilizam em uma situação que envolve comunicabilidade mais complexa.

> O gênero passou a ser definido menos como modo de organizar tipos de texto e mais como um poderoso formador de textos, sentidos e ações sociais, ideologicamente ativo e historicamente cambiante. Nessa perspectiva os gêneros são entendidos como formas de conhecimento cultural que emolduram e me deem conceitualmente a maneira como entendemos e agimos tipicamente em diversas situações (BAWARSHI e REIFF, 2013, p. 16).

Logo, os gêneros se configuram como atividades discursivas que contribuem nos mais diversos tipos de interação social, exercendo poder e ainda, a língua se apresenta como um meio de interação e os mesmos se definem para que aconteça a compreensão por meio da linguagem.

> Um gênero compreende uma classe de eventos comunicativos, cujos membros compartilham um dado conjunto de propósitos comunicativos. Esses propósitos são reconhecidos pelos membros especialistas da comunidade discursiva de origem e, portanto, constituem a base lógica para o gênero. Essa base molda a estrutura esquemática do discurso e influencia e coloca limites à escolha de conteúdo e de estilo. O propósito comunicativo é tanto um critério privilegiado como um critério que opera para manter o escopo de um gênero tal como aqui concebido, estritamente focado em uma ação retórica comparável. Além do propósito, os exemplares de um gênero exibem vários padrões de similaridade em termos de estrutura, estilo, conteúdo e audiência pretendida. Se todas as expectativas de probabilidade mais alta forem realizadas, o exemplar será visto como prototípico pela comunidade discursiva de origem (SWALES, 1990, p. 58).

Assim, os gêneros do discurso envolvem condições de produção, adentrando nas tipologias textuais que agregam função e organização.

> Cada esfera conhece seus gêneros, apropriados à sua especificidade, aos quais correspondem determinados estilos. Uma dada função (científica,

> técnica, ideológica, oficial, cotidiana) e dadas condições, específicas para cada uma das esferas da comunicação verbal, geram um dado gênero, ou seja, um dado tipo de enunciado, relativamente estável do ponto de vista temático, composicional e estilístico (BAKHTIN, 1997, p. 283-284).

A cada texto escrito ou falado se escolhe o gênero específico, determinando seu estilo, mas conforme o autor, sempre havendo interação social dentro de um determinado tema, seja de maneira redigida ou verbalmente.

> Em cada uma destas esferas comunicativas, os parceiros da enunciação podem ocupar determinados lugares sociais - e não outros - e estabelecer certas relações hierárquicas e interpessoais - e não outras; selecionar e abordar certos temas - e não outros; adotar certas finalidades ou intenções comunicativas - e não outras, a partir de apreciações valorativas sobre o tema e sobre a parceria (ROJO, 2005, p. 197).

Ao se utilizar diferentes esferas linguísticas, os indivíduos devem escolher maneiras variadas para conseguir haver comunicação, adentrando nos gêneros discursivos.

> Um gênero compreende uma classe de eventos comunicativos, cujos membros compartilham algum conjunto de propósitos comunicativos. Tais propósitos são reconhecidos pelos experts da comunidade do discurso original e, assim, constituem a lógica para o gênero. Essa lógica molda a estrutura esquemática do discurso e influencia e restringe a escolha de conteúdo e estilo. Propósito comunicativo é tanto um critério privilegiado quanto um que opera para manter o escopo de um gênero como aqui concebido estritamente focado em ação retórica comparável. Além do propósito, exemplares de um gênero exibem vários padrões de similaridade em termos de estrutura, estilo, conteúdo e público-alvo. Se todas as altas expectativas de probabilidade forem realizadas, o exemplar será visto como prototípico pela comunidade do discurso original. Os nomes do gênero herdados e produzidos por comunidades de discursos e importados por outros constituem comunicação etnográfica valiosa, mas normalmente requerem mais validação (SWALES, 1990, p. 58).

Diante da concepção de Swales (1990) pode-se compreender que os gêneros se afirmam como categorias a partir de padrões formais e/ou contextuais explanados nas ações que remetem à linguagem. Sendo assim, a linguagem se configura pelo discurso, seus agentes, sua função e ainda, o contexto de produção e recepção. A comunicação se caracteriza como veículos comunicativos visando o alcance dos objetivos. A dimensão comunicativa então se faz possível através da linguagem, "meio universal pelo qual a compreensão se realiza" (Alves, 2011, p. 24).

Os tipos de discurso que se apresentam mais relevantes e valorizados nas sociedades atuais se classificam em: discurso jurídico, discurso religioso, discurso literário, discurso científico (ou acadêmico) e discurso publicitário. Marcushi (2005) menciona que:

> [...] usamos a expressão tipo textual para designar uma espécie de sequência teoricamente definida pela natureza linguística de sua composição (aspectos lexicais, sintáticos, tempos verbais, relações lógicas). Em geral, os tipos textuais abrangem cerca de meia dúzia de categorias conhecidas como: narração, argumentação, exposição, descrição, injunção. [...] usamos a

> expressão gênero textual como uma noção propositalmente vaga para referir os textos materializados que encontramos em nossa vida diária e que apresentam características sócio-comunicativas definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilos e composição característica. Se os tipos textuais são apenas meia dúzia, os gêneros são inúmeros. Alguns exemplos de gêneros textuais seriam: telefonema, sermão, carta comercial, carta pessoal, romance, bilhete, reportagem, jornalística, aula expositiva, reunião de condomínio, notícia jornalística, horóscopo, receita culinária, bula de remédio, lista de compras, [...]. MARCUSHI (2005, p. 22-23).

Portanto, ao se estudar o gênero adentra-se no funcionamento da sociedade, constituindo-se como um espaço interdisciplinar, sendo fundamentado por atividades que remetem à linguagem, concebendo-o como um ato social e cultural, exercendo ações que propiciam a comunicação, visando atingir determinados interlocutores e metas, adequando-se e alterando-se dentro de um espaço de tempo, contexto e ocasião.

3.1.1 Especificidades da fábula enquanto gênero textual/discurso

Propor a especificidade do gênero discursivo fábula, insere o letramento contando com diferentes recursos didático-pedagógicos visando à formação do educando, preconizando uma teorização acerca de sua trajetória histórico-conceitual. Atualmente, referindo-se ao campo educativo e linguístico, o letramento remete investir no curso da significação e significado da dimensão linguística na vida do indivíduo. Pois, conforme Moisés (1999, p. 226):

> Latim – fábula, narração. Narrativa curta, não raro identificada com o apólogo e a parábola, em razão da moral, implícita ou explícita, que deve encerrar, e de sua estrutura dramática. No geral, é protagonizada por animais irracionais, cujo comportamento, preservando as características próprias, deixa transparecer uma alusão, via de regra, satírica ou pedagógica, aos seres humanos.

Soares (2003, p. 03) aponta que:

> [...] dissociar alfabetização de letramento é um equívoco porque, no quadro das atuais concepções psicológicas, linguísticas e psicolinguísticas de leitura e escrita, a entrada da criança (e também do adulto analfabeto) no mundo da escrita se dá simultaneamente por esses dois processos: pela aquisição do sistema convencional de escrita – a alfabetização, e pelo desenvolvimento de habilidades de uso desse sistema em atividades de leitura e escrita, nas práticas sociais que envolvem a língua escrita – o letramento. Não são processos independentes, mas interdependentes, e indissociáveis: a alfabetização se desenvolve no contexto de e por meio de práticas sociais de leitura e de escrita, isto é, através de atividades de letramento, e este, por sua vez, só pode desenvolver-se no contexto da e por meio da aprendizagem das relações fonema/grafema, isto é, em dependência da alfabetização.

Dentro de uma concepção reflexiva e crítica, dessa maneira há um processo de construção de sentidos reorganizando a linguagem representando expressividade e comunicação.

Kleiman (1995) afirma que a escola deve proporcionar diversas atividades visando a formar alunos letrados, redimensionando a atuação social com atitudes dinâmicas e possibilitando a interpretação da língua em distintas expressões, como escrita ou falada, uma vez que o ambiente educacional sistematiza o saber, oportunizando o acesso a linguagem formal, institucionalizada, pautada na ética, dignidade e cidadania, visando ampliar a cultura organizacional e curricular.

Logo, o professor pode adotar em sua prática sequências didáticas, proporcionando interação e integração na construção de aspectos sócio-históricos referentes à língua escrita e falada, por meio de variadas formas e contextos, uma vez que as socializações promovem a interpretação e leitura do mundo, permitindo oferecer melhores condições de participação dentro da sociedade.

É neste contexto que Bakhtin (1997, p. 302) menciona que os gêneros textuais adquirem formas "mais maleáveis, mais plásticas e mais livres do que as formas da língua", e principalmente na fase de alfabetização, estas formas contribuem na construção de um sentido a aprendizagem dos alunos.

Assim, alfabetizar letrando vai além da exploração mecânica de uma variedade de gêneros textuais, apenas copiando-os ou reproduzindo modelos prontos; a prática prioriza a transformação sociocultural de maneira intencional ofertada pela escola, objetivando transformar a ação alfabetizadora em uma ação diferenciada, em que o educando a sistematiza, confronta, reivindica e dialoga com os conhecimentos que o ambiente escolar lhe proporciona.

Como o mundo das ideias se faz fantástico, aborda-se o letramento por meio do gênero discursivo fábula, que por sua vez trabalha com a imaginação, consegue ultrapassar limites e colabora na construção de saberes relevantes dentro e fora do contexto escolar.

Ao se escolher trabalhar com o gênero fábula se tem a oportunidade de explorar o letramento da vida dos alunos, utilizando recursos lúdicos e ao mesmo tempo, pedagógicos, adentrando em questões pertinentes, como conselhos, virtudes, defeitos, julgamentos de valor moral conseguindo atrair e obter a atenção dos mesmos.

Para Bakhtin (1997) por meio das fábulas se consegue articular questões didáticas e pedagógicas, visando desenvolver o interesse dos educandos pela leitura, a produção oral de conhecimento, socialização e além de tudo, permitindo a desenvoltura da sala, criticidade e reflexão referente aos problemas de ordem social, tornando a sala de aula e o ensino mais atraentes, uma vez que ainda se possibilita uma discussão e aprofundamento a respeito de questões que abrangem o caráter humano, em um tempo e espaço.

Uma vez que esta definição remete ao aspecto pedagógico da fábula, sendo importante o professor conseguir organizar o ensino para que se evidencie as características do próprio gênero textual, o interesse pela leitura e a construção de valores que abordem a cidadania e espírito de criatividade e coletividade entre os alunos. Outro aspecto importante se apresenta em fazer o planejamento docente dentro de cada situação de ensino, tendo

em vista que cada gênero preconiza estratégias diferentes. As particularidades dos gêneros textuais se justificam pelo fato de eles serem forjados historicamente, conforme a necessidade dos grupos sociais e de suas respectivas práticas de letramento envolvendo leitura e escrita.

Para Schneuwly e Dolz (2004) a fábula impõe-se como gênero textual narrativo, o que por sua vez possibilita à organização de sequências didáticas que favorecem a aprendizagem interacionista e significativa ao aluno, apresentando uma estrutura progressiva, compondo-se de começo, meio e fim, contendo histórias, enredos de faz de conta, que se ilustram o mundo infantil. Logo, “na concepção interacional (dialógica) da língua, na qual os sujeitos são vistos como atores/construtores sociais, o texto passa a ser considerado o próprio lugar da interação e os interlocutores, são sujeitos ativos que – dialogicamente – nele se constroem e são construídos” (KOCH, 2002, p. 17), por meio da apropriação da língua, trabalhando de modo a explicar uma verdade que de outra forma poderia ser traumatizante aos alunos, nunca se desviando de sua moral, sendo marcada pelo diálogo a respeito de um mundo íntimo de cada um, conseguindo construi-lo para a vida, ampliando valores.

3.1.2 A releitura das fábulas de Esopo por Sérgio Capparelli

A origem da fábula se atribui a Esopo, um escravo grego que viveu no ano VI

a. C. que chegou a escrever cerca de 350 histórias, utilizando uma linguagem simples, com abordagem a respeito do povo, seus costumes e comportamentos. Sua maior preocupação se apresentava no conteúdo a ser transmitido e não especificamente na forma da escrita, apontando em suas obras, aspectos morais inerentes ao homem, adentrando no contexto de certo ou errado, deveres e direitos, benevolência e malevolência o que na contemporaneidade se pode utilizar visando interagir com questões cotidianas aproximando a realidade vivida dentro da literatura (CHAGAS, 2018).

As fábulas, segundo Capparelli (2021), orientarem um comportamento por meio da moral da história ou das consequências das atitudes das personagens, como uma característica direcionando-as à educação dos educandos. E como as fábulas possuem caráter universal, permitem expandir o olhar e encontrar vestígios na realidade, adentrando na vivência dos educandos. O autor costuma utilizar ora moral explícita, ora não; ora provérbio, ora não, se caracterizando como um elemento que remete à contemporaneidade às fábulas.

> Utilizar diferentes linguagens para defender pontos de vista que respeitem o outro e promovam os direitos humanos, a consciência socioambiental e o consumo responsável em âmbito local, regional e global, atuando criticamente frente a questões do mundo contemporâneo (BRASIL, 2018, p. 65).

Ao utilizar diferentes linguagens, adentra-se no trabalho defendendo a harmonia lidando com as questões socioemocionais promovendo o respeito, criticidade e cidadania

dentro do mundo contemporâneo.

Oliveira e Santos (2022, p. 21) esclarecem:

> Esopo (sec. VI a.C) foi um fabulista grego, que teria vivido na Grécia antiga. Figura supostamente lendária, passou para a história como o primeiro criador de fábula.
>
> Esopo, segundo uma biografia egípcia do século I a.C., conta que Esopo teria nascido provavelmente na região de Trácia, onde hoje se localiza a Turquia por volta do ano 550 a.C.
>
> Segundo a lenda, ele teria sido vendido como escravo em Samos a um filósofo, que posteriormente lhe teria concedido alforria.
>
> Na mesma época, Plutarco afirmou que Esopo teria sido conselheiro de Creso, rei da Lídia, e que costumava contar histórias sobre animais das quais extraía uma moral.

O autor refere-se ao Esopo segundo Capparelli (2021) que aborda as fábulas antigas dentro de um contexto atual, verificando as mudanças conforme as visões atuais e suas necessidades, levando essa questão para a sala de aula, ou seja, utilizando uma roupagem que seja atual. O autor utiliza de fábulas que são textos antigos que fazem parte da cultura popular, para tratar de situações cotidianas universais, inserindo-as em contexto atual e linguagem que seja acessível às crianças, sendo capaz de transformar aprendizados seculares em textos que conseguem se comunicar com os educandos atuais.

> Envolver-se em práticas de leitura literária que possibilitem o desenvolvimento do senso estético para fruição, valorizando a literatura e outras manifestações artístico-culturais como formas de acesso às dimensões lúdicas, de imaginário e encantamento, reconhecendo o potencial transformador e humanizador da experiência com a literatura (BRASIL, 2018, p. 87).

Envolver-se em uma fábula proporciona a valorização de uma cultura, promove encantamento, o imaginário e esse aspecto enriquece o aprendizado dos alunos, ajudando na construção de um cidadão reflexivo, crítico, dialogando constantemente com a produção textual, possibilitando novos sentidos à existência. A BNCC também preconiza que se desenvolva a habilidade de leitura, incluindo a compreensão circundantes das condições de produção e de recepção do texto, compreendendo as necessidades práticas e culturais referentes a uma sociedade.

3.2 Ensino de produção textual

Existe uma diversidade de gêneros textuais inseridos no cotidiano, exigindo que os leitores assumam uma postura versátil, capaz de compreender e interpretar diferentes mensagens proporcionadas pelos diversos suportes. E cabe à escola possibilitar ao educando o contato com esses diversos materiais, ou seja, o aluno tem a oportunidade de entrar em contato com diferentes gêneros textuais, devendo o professor escolher o mais

apropriado diante do contexto.

> A escolha do gênero é, pois, uma decisão estratégica, que envolve uma confrontação entre os valores atribuídos pelo agente produtor aos parâmetros da situação (mundos físico e sociossubjetivo) e os usos atribuídos aos gêneros [...]. A escolha do gênero deverá [...] levar em conta os objetivos visados, o lugar social e os papéis dos participantes. Além disso, o agente deverá adaptar o modelo do gênero a seus valores particulares, adotando um estilo próprio, ou mesmo contribuindo para a constante transformação dos modelos. (KOCH, 2009, p. 55-56)

Assumindo a indissociabilidade leitura-escrita-fala, para além da leitura de diferentes gêneros, é então preciso promover a escrita de diferentes gêneros, propiciando, de tal maneira, a entrada dos indivíduos no mundo da escrita de variados gêneros, como também a possibilidade de eles escolherem-nos e desenvolverem modelos próprios. Acredita-se, com isso, que os sujeitos tornem-se mais capazes de controlar o processo de leitura e escrita, efetivando-o no domínio da metacognição e tornando-se mais competentes.

A escola baseia-se nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) e na Base Nacional Comum Curricular (BNCC), documentos oficiais que permitem direcionar os conhecimentos dos alunos na produção de um determinado texto, uma vez que se encontram em defasagem devido ao momento da pandemia em 2020, que acarretou muitas dificuldades, atrapalhando o processo de alfabetização, além de permitir que consigam desenvolver suas ideias com coesão. A escrita de textos deve sempre considerar suas condições de produção que variam de acordo com a finalidade e especificidade do gênero.

As metodologias de ensino deveriam pautar-se em concepções coerentes com o ensino da língua escrita, sendo necessária a adequação dos diferentes meios de leitura para a produção de texto contextualizado. Ao produzir determinado texto o aluno deveria estar preparado para ser leitor.

Em Costa Val (2006, p. 3), a noção de texto é utilizada para definir a concepção de "textualidade". Para a autora, o texto se caracteriza por ser uma ocorrência linguística "dotada de unidade sociocomunicativa, semântica e formal", ou seja, o texto visa à comunicação, precisa ser recebido como um todo significativo e, para isso, carece que seus constituintes estejam integrados, formando uma unidade material. Assim, a avaliação de um texto compreenderia o aspecto pragmático, relacionado ao seu funcionamento; o semântico, voltado para a coerência (sentido); e o formal, que trata da coesão (organização), sendo os dois últimos responsáveis pela textualidade, que faz com que um texto não se resuma a uma sequência de frases (COSTA VAL, 2006). Compreendemos, com isso, que a textualidade, dada pela coesão e coerência dos textos, possibilita a concretização do texto. Este precisa ser analisado na sua íntegra para que faça sentido, relacionando-se as partes, a fim de percebermos, por exemplo, a continuidade, a progressão, a não-contradição, a articulação (coerência), a coesão, a intencionalidade e a aceitabilidade do discurso. Esses aspectos são fundamentais para a avaliação de textos e, infelizmente, costumam ser

negligenciados pelos professores que têm por hábito privilegiar aspectos mais superficiais, referentes às normas gramaticais. O que no trabalho com o gênero fábulas contribuirá para que os alunos consigam expressar novas ideias e versões no momento da escrita, sabendo utilizar de expressões concisas e que possibilitem compreensão.

3.2.1 Ensino de produção textual a partir de fábulas

Assim, diante do trabalho com fábulas, consegue-se do educando maior envolvimento e atenção, uma vez que possui caráter lúdico e educativo, como aproxima o mesmo de realidades vivenciadas, conseguindo que o aluno e o texto se envolvam adentrando em um jogo com as palavras, o contexto, bem como elementos caracterizados extratextuais e a visão de mundo que possui.

> O conceito de fábula [...] é este que a define como ato de fala, conversa, narração alegórica, em prosa ou em verso, que encerra uma lição de moral, em que os personagens são seres animados ou inanimados. [...] E como ato de fala, narrar na fábula exerce vários eventos discursivos: denunciar, aconselhar, exortar, censurar, advertir, induzir, entre outros (OLIVEIRA, 2011, p. 35).

Ao se trabalhar com o gênero fábula, o professor tem a oportunidade de reinventar sua prática e contribuir com os alunos dentro deste universo, podendo adentrar na parte textual.

> atores/construtores sociais, sujeitos ativos que – dialogicamente – se constroem e são construídos no texto, considerando o próprio lugar da interação e da constituição dos interlocutores. Desse modo, há lugar, no texto, para toda uma gama de implícitos, dos mais variados tipos, somente detectáveis quando se tem, como pano de fundo, o contexto sociocognitivo [...] dos participantes da interação. [...] A leitura é, pois, uma atividade interativa altamente complexa de produção de sentidos, que se realiza evidentemente, com base nos elementos linguísticos presentes na superfície textual e na sua forma de organização, mas requer a mobilização de um vasto conjunto de saberes no interior do evento comunicativo. (KOCH E ELIAS, 2009, p. 10).

Logo, o educando vai se tornando apto dentro do texto, interagindo e produzindo sua identidade, explanando o que há de melhor de forma explícita e implícita, elaborando sentidos relevantes.

Marcuschi (2002, p.29) ressalta que: “quando dominamos um gênero textual, não dominamos uma forma linguística, e sim uma forma de realizar linguisticamente objetivos específicos com situações particulares [...]” É nessa direção que o gênero fábula se caracteriza como opção de proposta de intervenção pedagógica, apesar de ser antigo, continua de grande relevância na literatura contemporânea.

> As fábulas, por exemplo, trazem à tona características narrativas diferentes de cartas e biografias, dentre outros tipos de textos, deixando explícito o discurso direto e indireto. E por serem concisas, centradas em um só conflito e apresentarem belas expressões são ideais para explorar diversas questões,

> com turmas das séries ou anos iniciais do Ensino Fundamental (LIMA; ROSA, 2012, p. 9).

As fábulas se apresentam como histórias breves que utilizam animais como personagens visando mostrar experiências e vivências próprias dos indivíduos, além de divertir e instruir promovem o gosto pela leitura e a escrita, compondo-se de produções enriquecedoras (SCHNEIDER; CLARAS, 2014).

Esse gênero fábula compõe-se de uma sequência lógica tendo como base à estrutura narrativa que deriva da particularidade popular, disponibilizando aspectos inerentes à conduta e valores humanos, podendo apresentar em seu corpo textual, crítica a alguns comportamentos dos indivíduos, sempre personificados por animais, com características místicas explanando as atitudes humanas (AZEVEDO, 2018).

Mesmo sendo considerado um processo complexo, embora seja cotidiano e pertinente, se desenvolve ao longo da escolaridade visando facilitar a integração social dos alunos construindo hábitos que sejam duradouros a outras etapas da vida, sendo ainda que dentro da área educativa deve possuir leveza e não um peso a ser cumprido meramente (MENDES, 2019).

> Um texto se constitui enquanto tal no momento em que os parceiros de uma atividade comunicativa global, diante de uma manifestação linguística, pela atuação conjunta de uma complexa rede de fatores de ordem situacional, cognitiva, sociocultural e interacional, são capazes de construir para ele, determinado sentido (KOCH, 2014, p. 30).

Por meio das fábulas o aluno tem a oportunidade de aprender a aprender dentro de uma nova maneira, adentrando de forma divertida e leve em valores, sentimentos, construindo então novas configurações relevantes.

> Utilizando os gêneros textuais como facilitadores da oralidade e escrita, a fábula então, como discurso, é uma fonte essencial para formar pensamentos críticos, gerando nos alunos discussões e provocando a capacidade de investigar situações de conflitos; levando-os a resolvê-las e, também gerando um auto criticidade ao olhar para suas respectivas atitudes diante das situações (SILVA, 2017, p. 3).

A fábula, pois, proporciona a formulação de pensamentos críticos, por meio dos desafios e a capacidade de analisar conflitos e possibilitando resoluções dentro dos diversos contextos.

4 | METODOLOGIA

4.1 Natureza da pesquisa (pesquisa-ação)

A pesquisa de caráter bibliográfico e analítico se centralizará na análise comparativa entre as fábulas esopianas e as de Sérgio Capparelli, autor contemporâneo.

Inicialmente, a partir de uma contextualização histórica, será relatado nesta

pesquisa, o surgimento do gênero e os objetivos primordiais para a criação desta literatura, evidenciando os principais responsáveis pela disseminação de tais obras e suas responsabilidades sociais para a época.

Segundo Nakonieczny e Klock (2021) as fábulas esopianas tratam-se de literatura de fácil consumo e assimilação. Em seu estudo Fábula: um estímulo a leitura nas escolas do campo, os autores apresentam os textos como funcionais e eficazes a qualquer tipo de leitor, por retratar de uma forma simples e cotidiana temas que necessitam ser refletidos. Desse modo, será discorrido posteriormente, se mesmo após as mudanças sociais e culturais ocorridas ao longo dos anos, tais obras transitam com a mesma funcionalidade em qualquer realidade social.

Dessa forma, além de reunir estudos e pesquisas acerca do tema, e comparar obras antigas e atuais, será realizado um estudo de caso, com alunos do 4 ano A da Escola Municipal Professora Thereza Favalli Pocay, localizada na cidade de Salto Grande, estado de São Paulo, com os quais serão desenvolvidos trabalhos de leitura e interpretação do gênero fábula, a fim de verificar a funcionalidade de tais textos para formação de leitores reflexivos.

A partir da conclusão do estudo de caso, unida à discussão teórica, será possível constatar se as fábulas esopianas de fato atravessaram as eras quando comparadas aos textos de Sérgio Capparelli, e, se são pertinentes às reflexões atuais no que diz respeito aos acordos, comportamentos e exigências da sociedade atual. Assim, será possível então, averiguar a possibilidade de adequação destas à realidade contemporânea, de forma a atingir o objetivo primordial de criar um leitor crítico-reflexivo de acordo com a realidade em que vive.

4.2 Dados

A pesquisa será realizada na escola Escola Municipal Professora Thereza Favalli Pocay, localizada na cidade de Salto Grande, estado de São Paulo, envolvendo alunos do 5º ano, com os quais serão desenvolvidos trabalhos de leitura e interpretação do gênero fábula, a fim de verificar a funcionalidade de tais textos para formação de leitores reflexivos.

A cidade tem aproximadamente uma população estimada de 9.050 habitantes, sendo 4.404 homens e 4.646 são mulheres, tendo como resultado do IDEB no último censo de 2021 a média de proficiência em 6,5 em Português e 81% em Matemática.

A escola possui em seu quadro docente: 13 professores polivalentes, 9 professores de área (Inglês, Educação Física e Informática) e 1 psicopedagoga.

O número total de alunos da sala de aula é de 23 crianças incluindo 6 deles laudados, porém 1 a mãe ainda não entregou o diagnóstico, visto que há uma estagiária que permanece com os 3 que apresentam mais comprometimento, auxiliando-os. Os educandos que participam da pesquisa serão 19 dos 23.

4.3 Atividades para a pesquisa

Os alunos que participam da pesquisa se caracterizam como uma turma que se deparou com o momento da pandemia de 2020 com a Covid-19, sendo assim quando as aulas voltaram de forma presencial, percebeu-se muitas dificuldades nos mesmos, criando uma considerável defasagem. Além do que, tiveram mudanças de professores por algumas vezes, o que também influenciou negativamente no desenvolvimento deles e na aprendizagem.

Para o desenvolvimento da pesquisa, será futuramente apresentados aos alunos um estudo sobre as fábulas de Esopo, buscando de maneira comparativa analisar os clássicos em contraponto com os contemporâneos, em específico, *A cigarra e a formiga*, na *releitura* de Sérgio Capparelli.

Será apresentada aos alunos a versão de esopo da fábula mostrando os apontamentos da mesma aos educandos e posteriormente, a mesma na versão do autor brasileiro Sérgio Capparelli, verificando assim as mudanças, suas singularidades, uma vez que se mantém a mesma versão, porém, promove uma maior reflexão explorando temas que são atuais.

Ao iniciar o projeto, será realizada com os educandos uma roda de conversa sobre o gênero fábula, e no decorrer de 15 dias no início do período, apresenta-se aos alunos uma leitura sobre diversas fábulas conhecidas, apresentando alguns autores como: esopo, Sérgio Capparelli, ressaltando que algumas possuem várias versões, mas que a essência permanece. Posterior a isso, evidenciaremos o autor Sérgio Capparelli, o qual o estudo possibilitará aos mesmos perceber que se pode nos dias atuais ser criada uma nova versão dentro de propostas contemporâneas.
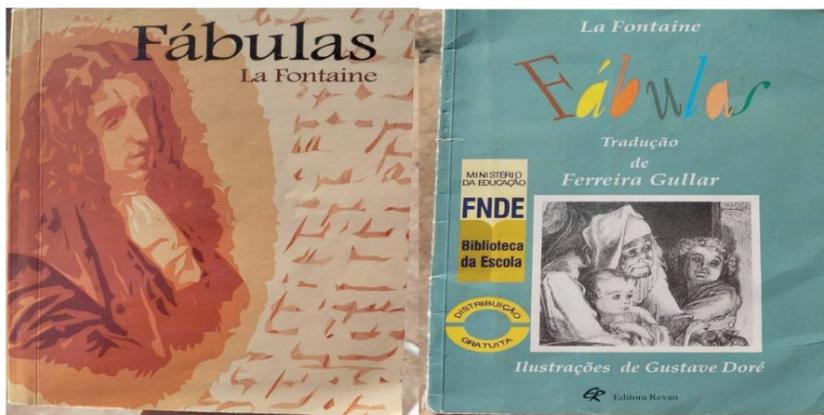
Figura 1 - Fábulas para leitura
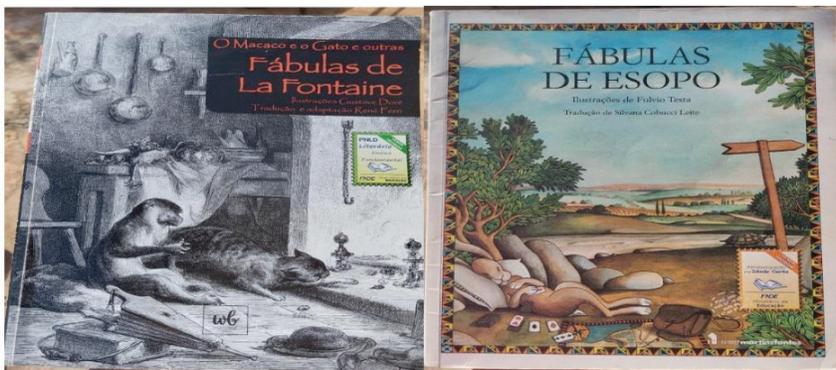
Figura 2 – Fábulas para leitura
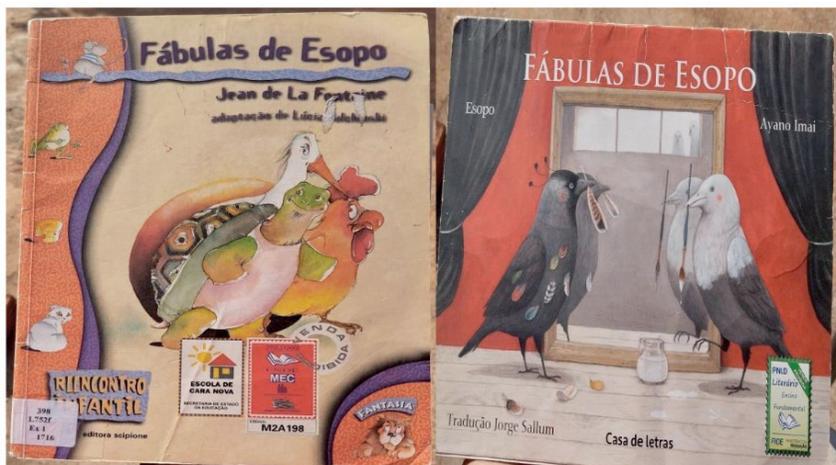
Figura 3 – Fábulas para leitura

Figura 4 – Fábulas para leitura
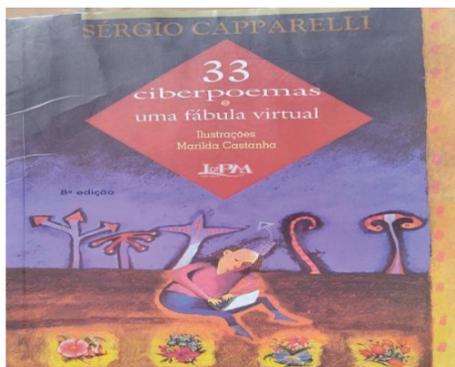
Figura 5 – Fábulas para leitur

Também serão levados na sala de informática para conhecerem diversas fábulas por meio da árvore de livros, possibilitando leitura, produção textual, até mesmo adentrando o esopo dentro de sua versão, leitura individual e compartilhada, reconto, releitura, produção textual. Ao final da pesquisa, os alunos farão a reescrita de uma fábula escolhida por eles dentro dos dias de hoje, permitindo reflexão e criticidade.

Abaixo segue a versão por esopo da fábula *A cigarra e a formiga* que antigamente era conhecida como *O gafanhoto e a formiga*:

O gafanhoto e a formiga
Num belo dia inverno as formigas estavam tendo o maior trabalho para secar suas reservas de comidas. Depois de uma chuvarada, os grãos tinham ficado molhados. De repente aparece uma cigarra: -Por favor, formiguinhas, me deem um pouco de comida! As formigas pararam de trabalhar, coisas que era contra seus princípios, e perguntaram: -Mas por quê? O que você fez durante o verão? Por acaso não se lembrou de guardar comida para o inverno? Falou a cigarra: -Para falar a verdade, não tive tempo. Passei o verão todo cantando! Falaram as formigas: -Bom... Se você passou o verão todo cantando, que tal passar o inverno dançando? E voltaram para o trabalho dando risadas. MORAL DA HISTÓRIA: Os preguiçosos colhem o que merecem.

A cigarra e a formiga na versão de La Fontaine traduzida por Bocage:

A cigarra e a formiga

Tendo a cigarra em cantigas Passado todo o verão
Achou-se em penúria extrema Na tormentosa estação.
Não lhe restando migalha Que trincasse, a tagarela Foi valer-se da formiga, Que morava perto dela.
Rogou-lhe que lhe emprestasse, Pois tinha riqueza e brilho, Algum grão com que manter-se Té voltar o aceso estio.
– "Amiga", diz a cigarra,
– "Prometo, à fé d'animal, Pagar-vos antes d'agosto Os juros e o principal."
A formiga nunca empresta, Nunca dá, por isso junta.
"No verão em que lidavas?" À pedinte ela pergunta.
Responde a outra: – "Eu cantava Noite e dia, a toda a hora."
"Oh! bravo!", torna a formiga.
– "Cantavas? Pois dança agora!"

Agora, a mesma fábula dentro da versão de Sérgio Capparelli, adentrando no Esopo:

A cigarra, a formiga e o esopo

A formiga havia carregado os restos de um besouro para o formigueiro e estava muito cansada. Foi se queixar a Esopo.

-Não aguento mais, Esopo! – disse a formiga. – Essa cigarra canta o tempo todo, enquanto eu trabalho.

Esopo perguntou:

-Já leu o que eu escrevi? A cigarra vai morrer de frio no inverno.

-Tem certeza?

-Está na moral da fábula, formiga! Se quiser saber mais, leia o livro.

No outro dia, a cigarra subiu no alto de um pessegueiro, olhou para um lado, para o outro e soltou a voz. Nesse momento passava por ali um representante da indústria de discos.

Ele exclamou:

-Que belíssimo canto! Que voz maravilhosa!

A cigarra fez um teste como intérprete de música popular, teve seu nome aprovado e assinou um contrato milionário.

Ao saber disso, a formiga irritou-se ainda mais e foi procurar Esopo novamente. Ele desculpou-se:

-Sinto muito pelo acontecido. Nem sempre as coisas acontecem segundo minhas previsões ou segundo a moral de fábulas.

Não se deve confiar muito em moral de fábula.

5 I RESULTADOS ESPERADOS

Espera-se que diante do proposto pela pesquisa, seja possível observar os alunos dentro da educação básica, sendo que os mesmos tiveram uma defasagem de aprendizagem na leitura e escrita devido à pandemia de 2020. Sendo assim, escolheu-se contribuir com os educandos por meio do gênero textual fábula visando que se desenvolvam conseguindo chegar a compreensão e adquirindo novas formas de enxergar o mesmo assegurando novas visões que permeiam a contemporaneidade, podendo perceber que em suas obras Capparelli aborda A cigarra e a formiga em diferentes épocas.

Portanto, por meio da pesquisa e com atividades relacionadas a fábula mencionada acima, considera-se possível contribuir com os alunos que por sua vez ainda se encontram dentro do processo de alfabetização.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, primeiramente, pela luz que norteia o meu ser e oportunidade de seguir suas verdades com o propósito de aquisição de mais uma habilidade acadêmica.

Agradeço também ao meu esposo, Ronaldo, pela oportunidade de me ver crescer profissional, social e emocionalmente, pois amo ser professor e me capacitar sempre frente aos desafios que a sociedade requer.

Aos meus três filhos que são a razão de tudo: Raul, Roberto e Raquel, meus brilhantes preciosos, que se uniram um cuidando e ajudando o outro.

A toda família, mas principalmente aos meus genitores: Geraldo (im memoriam) que financeiramente fez a minha inscrição neste tão sonhado Mestrado, aos gastos do dia a dia de frequentar o curso e, a minha mãe Maria Lúcia, pós-graduada em Psicopedagogia, que desde muito cedo me inspirou a ser educadora, com muito estudo e comprometimento em tudo que faço.

A toda equipe escolar onde trabalho e fiz estágio e aos amigos por incentivo profissional, equidade, ninguém para trás.

Não posso deixar de agradecer às minhas amigas de viagem, que foram meu porto seguro no transporte à UNESP-Assis, nas aulas presenciais.

Agradeço à minha orientadora Rosângela Nogarini Hilário pela partilha do conhecimento, do saber e das estratégias que fizeram diferença positiva em minha vida.

A todos educadores e educadoras da Instituição e curso de Mestrado que não mediram esforços, empatia, afeto para acatar-me como aluna e meus pré-requisitos formados Unesp-Mestrado, realização do meu grande sonho como ser humano. Era somente uma expectativa, hoje para mim já é real.

Aos amigos de turma, pela generosidade, acolhida e partilha de saberes, pela superação da permanência firme e forte no curso, diante das dificuldades encontradas,

como a perda de visão da minha filha com 13 anos por descolamento da retina ocular, após três cirurgias mal sucedidas.

Agradecimentos e confiança de não ficar no obsoleto e aprimorar sempre, modelizando também o estudo dos meus filhos e uma vida.

REFERÊNCIAS

ALVES, M. A. Da hermenêutica filosófica à hermenêutica da educação. **Acta Scientiarum**, 33, v. 1, 2011. Disponível em: http://www.10.4025/actascieduc.v33i1.11265. Acesso em junho de 2024.

AZEVEDO, I. C. M. **Práticas dialógicas de linguagem: possibilidades para o ensino de língua portuguesa**. Ilhéus: EDITUS, 2018.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal.** Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAWARSHI, A.S.; REIFF, M. J. **Gênero**: história, teoria, pesquisa, ensino. São Paulo: Parábola, 2013.

BRASIL. Base Nacional Comum Curricular – **BNCC**. Brasília: MEC, 2018.

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs).** Língua Portuguesa. Ensino Fundamental. Terceiro e quarto ciclos. Brasília: MEC/SEF, 1998.

BULHÕES, R. M.; FERREIRA, E. A. G. R. **A fábula na formação do leitor:** reflexões em torno da obra 30 fábulas contemporâneas para crianças, de Sérgio Caparelli. Cuiabá, MT: Entrelinhas Editora, 2021.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. A cigarra e a Formiga. Tradução. Fábula. In: LA FONTAINE, Jean de, 1621-1695. Fábulas: antologia / La Fontaine. - 4. ed. - São Paulo: Martin Claret, 2012.

CAPPARELLI, S. **30 fábulas contemporâneas para crianças**. Mar Azul, 2021.

CHAGAS, A. L. R. **Fabulando em sala de aula: uma proposta para o letramento literário**. 135 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Currais Novos, 2018.

COSTA VAL, M. da G. **Redação e textualidade**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DOLZ, J.; SCHNEUWLY, B. **Gêneros orais e escritos na escola**. Tradução e organização Roxane Rojo e Glais Sales Cordeiro. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2004.

ESOPO. **A cigarra e a formiga**. LcP, 2020.

KLEIMAN, Â. B. (org.). **Os significados do letramento:** uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

KOCH, I. **O texto e a construção dos sentidos.**10. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

________. **Desvendando os segredos do texto**. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2002.

KOCH, I. V.; ELIAS, V. M. **Escrever e argumentar.** São Paulo: Contexto, 2009.

LIMA, R.; ROSA, L. O uso das fábulas no ensino fundamental para o desenvolvimento da linguagem oral e escrita. **CIPPUS – REVISTA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DO UNILASALLE**. Canoas – RS, v. 1 n. 1, p.153-169, maio/2012.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: definições e funcionalidade. In: DIONISIO, Ângela Paiva; et all. **Gêneros textuais & ensino**. 4. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

________. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. 3. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2002.

MENDES, S. S. **Prática de ensino supervisionada: a leitura como contributo para a aprendizagem**. 78 p. Relatório (Mestrado em Educação Pré-Escolar) – Escola Superior de Educação de Bragança. Bragança, 2019.

MOISÉS, M. Dicionário de termos literários. São Paulo: Cultrix, 1999.

MOSANER, E. **Arte-educação: leitura de obras e elaboração de propostas poéticas a partir do acervo da pinacoteca do estado de São Paulo**. 2008. 233 f. Dissertação. (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Faculdade de Educação, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, SP, 2008.

NAKONIECZNY, M. G.; KLOC, M. C. L. **Fábula**: um estímulo a leitura nas escolas do campo. UFPR – Universidade Federal do Paraná Setor Litoral. Paraná, 2021.

OLIVEIRA, I. E. P. de; SANTOS, J. C. Q. Sequência didática: Estratégias de compreensão leitora para o ensino de fábulas. **ES**: diálogo comunicação e marketing. 2022. Disponível em https://repositorio.ivc.br/bitstream/handle/123456789/1697/Ebook-Jacquelini- 1.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em maio de 2024.

OLIVEIRA, M. A. de. Caminhos da fábula: literatura, discurso e poder. Campina Grande: Bagagem cultural, 2011.

ROJO, R. Gêneros do discurso e gêneros textuais: questões teóricas e aplicadas. In: MEURER, J. L.; BONINI, A.; MOTTA-ROTH, D. (Org.). **Gêneros: teorias, métodos e debates**. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

SCHNEIDER, J. M. B. CLARAS, S. M. **Os desafios da escola pública paranaense na perspectiva do professor PDE: leitura, escrita e reescrita no 6º ano: a abordagem das fábulas**. 2014. Artigo (Pesquisa de campo foi realizada Colégio Estadual Professor Agostinho Pereira - EFM, Pato Branco/PR). Paraná, v.1. 2014.

SILVA, J. B. da. O gênero fábula como ferramenta e incentivo na produção textual. Anais IV CONEDU... Campina Grande: Realize Editora, 2017.

SOARES, M. **Letramento e alfabetização**: as muitas facetas. 26. Reunião Anual da Anped. – GT Alfabetização, Leitura e Escrita. Poços de Caldas, 2003.

SOUZA, F. B. **Esopo**: O gafanhoto e a formiga. São Paulo, 2021.

SWALES, J. M. **Genre analysis**: english in academic and research settings. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

CAPÍTULO 2

REVERBERAÇÕES COMPOSITIVAS NO CONTO "AS IRMÃS", DE JAMES JOYCE

Data de submissão: 21/10/2024 *Data de aceite: 01/11/2024*

Clea Marcia Lourenço Carvalho
(UFMS/PPGLetras)

Marcos Rogério Heck Dorneles

RESUMO: O objetivo do presente texto é desenvolver um exame do conto "As irmãs", de James Joyce (2014), em diálogo com a Teoria do *iceberg*, cunhada por Ernest Hemingway (2007). Como pano de fundo da análise, recorre-se também à teoria sobre a epifania em suas três fases de apreensão estética – integridade, harmonia e iluminação – como disposta nos estudos de Paulo Vizioli (1991). O tipo de pesquisa quanto aos procedimentos técnicos é o da análise bibliográfica, em interlocução com certas proposições dispostas por Massaud Moisés (2006), para se apresentar acepções sobre a modalidade textual do conto e suas características. Procede-se à análise do referido conto, entrelaçando-se diferentes teorias, a fim de se justificar ou contrapor a produção do contista James Joyce, com enfoque em suas epifanias e nas pequenas revelações que o texto traz ao longo da escrita antes de se atingir o desenlace da narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Análise; Contos; Epifanias; James Joyce; Teoria do *iceberg*.

1 | INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como objetivo analisar o conto "As irmãs", de James Joyce, em apreciações correlacionadas com a Teoria do *Iceberg*, cunhada por Ernest Hemingway. O pesquisador Carlos Baker discorre sobre as potencialidades dessa proposta estética, enfatizando que: "[...] o leitor poderá encontrar símbolos operando em todos os lugares e numa série de belas cristalizações, suficientemente compactas e flutuantes para poder carregar um peso considerável [...]" (Baker, 1971, p. 134). Desse modo, apenas uma parte da criação literária de um determinado escritor seria visível em um primeiro momento. Portanto, faz-se necessária uma leitura atenta para descobrir o que estaria submerso, aquilo que não se pode visualizar numa primeira situação.

Outro ponto a ser articulado serão as epifanias, característica marcante da poética da contística de James Joyce. Tal elemento será conectado através do que

disposto nos estudos de Paulo Vizioli (1991), o qual observa, nos contos joyceanos, as três fases de apreensão estética, sendo elas: "[...] Integridade, Harmonia e a Iluminação [...]" (Vizioli, 1991, p. 27). Sobre a integridade, a imagem estética é percebida em sua totalidade. No que diz respeito à harmonia, esta se dá pelo processo de síntese, a partir da análise da apreensão. Ainda no que tange à harmonia, ela se dá nas estruturas internas e externas do objeto observado. Ou seja, se olhadas de forma superficial, não aparentam certas dimensões, mas dispõem-se de forma densa em produção de significados e elaboração de sugestões, em sua dimensão de epifanias" (Vizioli, 1991). Finalmente, a iluminação, ponto centrado na "[...] individualidade do objeto observado [...]" (Vizioli, 1991, p. 30), direcionando à emoção estética, que é outra forma de se apresentar a epifania.

No âmbito da metodologia, quanto aos procedimentos técnicos, foi adotado um tipo de pesquisa de caráter bibliográfico, a fim de justificar ou contrapor as análises aqui efetuadas. Os aportes teóricos utilizados incluem os estudos dos pesquisadores Paulo Vizioli (1991) e Carlos Baker (1971), os quais trazem importantes contribuições para o entendimento da criação estética de James Joyce. Porém, antes dessa análise, há de se fazer uma breve apresentação do que é o conto, de acordo com o que é proposto por Massaud Moisés (2006), com o intuito de se explicitar as origens desse gênero textual, e para se fazer um paralelo entre os aspectos constitutivos que se almeja alcançar através da presente análise comparativa de um conto, sob a luz de duas teorias que explicam esses processos compositivos em James Joyce.

2 | UM BREVE COMENTÁRIO SOBRE CONTOS

Estima-se que o conto é mais antigo que o homem, assim como aquela famosa pergunta sobre quem surgiu primeiro, o ovo ou a galinha? Pode-se imaginar diante do gracejo e também da indagação "O conto que conta o homem, ou o homem que conta o conto?", que nos deparamos com valências próprias ao ser humano, tal qual a manipulação e apropriação da linguagem. Guillermo Cabrera Infante (2001, p. 5) no sinaliza que o "[...] contista é o único ser humano que faz contos [...]" e que o conto poderia ser qualquer acontecimento do cotidiano dos homens da idade das cavernas. Nessa perspectiva, os contos dos primeiros homens nunca se perderam, foram recontados e encontrados na memória dos povos.

Massaud Moisés (2006), por seu turno, apresenta diferentes acepções da origem da palavra "conto", entretanto, o que interessa neste âmbito são as acepções literárias do termo. Assim, a palavra conto poderia se originar do latim commentu (m), significando invenção, ou seria um substantivo derivado do verbo contar, que tem origem em computare, enumerar objetos, mas que com o passar do tempo foi se transformando até, metaforicamente falando, significar "[...] enumeração de acontecimentos [...]" (Moisés, 2006, p. 15) Não há como duvidar que, ao longo do tempo, a origem e o significado do termo conto

sofreram transformações, até atingir seu apogeu ao figurar entre as formas prestigiadas de composição. Para Moisés (2006, p. 20), o conto trata-se de "[...] uma narrativa unívoca, univalente [...]" na qual uma célula orbita em torno de apenas um drama e uma unidade de ação. Não se admitiria que os seus componentes não convirjam a não ser em torno de um núcleo, um drama. Noções de espaço e tempo são pontos a serem observados no conto, o passado e o futuro exercem papel de coadjuvantes, sendo relegados a importância menor ou até nulos no que diz respeito à composição literária desse gênero, já que o lugar, o tempo e as unidades de ação ditam o tom do que é o conto e devem, portanto, convergir na mesma direção. Segundo Moisés (2006, p. 23), "[...] todas as partes da narrativa devem obedecer a uma estruturação harmoniosa, com o mesmo e único objetivo [...]", que seria o de provocar no leitor diferentes emoções num só momento.

Neste trabalho consideram-se algumas acepções direcionadas à configuração literária do conto. Portanto, para se atingir os objetivos propostos para esta pesquisa, passa-se a abordar críticos e escritores (de maneira específica ou confluente) que teorizaram ou refletiram sobre a composição literária do conto universal, como Edgar Allan Poe, Machado de Assis, Anton Tchekhov, Guy de Maupassant, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Franz Kafka, Ernest Hemingway, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Ricardo Piglia, Clarice Lispector, dentre outros.

3 I TEORIA DO *ICEBERG* E EPIFANIAS EM CONFLUÊNCIA

Em uma série de entrevistas com famosos escritores publicadas na revista *The Paris review* e, posteriormente, organizadas no livro *Escritores em ação*, Hemingway, quando indagado sobre sua escrita, afirma que: "Eu sempre procuro escrever baseado no princípio do iceberg. Sempre existe sete oitavos dele sob a água, para cada parte que aparece." (Hemingway 2007). Ou seja, em suas obras apenas uma parte da história narrada está posta abertamente à vista do leitor. A maior parte, que o escritor deve ter conhecimento, encontra-se submersa, escondida aos olhares menos atentos. A partir dessa introdução à sua maneira de escrever de Hemingway, Carlos Baker delineia o princípio da teoria do iceberg. A decisão de utilizar-se da teoria do *iceberg* neste trabalho se dá pela valência da proposta estética de Hemingway de se eliminar informações que se consideram dispensáveis na constituição da obra literária, mas são de conhecimento do escritor, para poder deixar somente aquilo que "robustece o nosso iceberg" (Hemingway, 2007).

A partir dessa incursão à maneira de escrever do contista norte-americano, Carlos Baker delineia o princípio da Teoria do *Iceberg* para analisar os contos de Hemingway. Da mesma forma, neste artigo, essa teoria será utilizada na análise do conto "As irmãs", de James Joyce. A disposição de aplicar a Teoria do *Iceberg* na análise do conto de Joyce também se dá pelo motivo de ser notória a admiração de Hemingway por Joyce. Apesar de Hemingway, nessa entrevista, afirmar que não sofreu influxo direto da escrita de James

Joyce, ele relata que "[...] naqueles dias, quando as palavras que conhecíamos nos eram interditas, e tínhamos que brigar por uma única palavra, a influência do trabalho de Joyce mudou tudo, e fez com que pudéssemos nos livrar das restrições." (Hemingway, 2007). Assim, a audácia que Hemingway utilizava na sua escrita fez com que ele pudesse empregar palavras sem restrições, à maneira de Joyce. Leva-se, dessa maneira, à presunção da articulação indireta do escritor irlandês em sua produção escrita.

Os contos de Joyce, à maneira de Hemingway, podem ser, por muitas vezes, enganadores, pois uma grande parte da estrutura do conto, dos simbolismos presentes e das mensagens ocultas permanece submersa e dependerá de que ocorra uma interação com tal proposta, conforme discorrido por Baker anteriormente. As cristalizações e simbolismos ditos por Baker ampliam e pontuam o modo de escrever como um *iceberg* de Hemingway. Que, ao se considerar a curta explicação dada ao relatar sobre sua produção literária, é também uma realização dessa teoria, que consiste em utilizar o mínimo para passar uma mensagem que é muito mais expandida. Portanto, o texto final que se lê é apenas uma parte do total, pois é necessária uma leitura mais atenta, muito além do que está explícito para desvendar os mistérios ocultos. Consiste em desvendar os símbolos que se encontram totalmente escondidos ou, até mesmo, parcialmente revelados.

Um outro ponto a observar são as epifanias, característica marcante da poética de James Joyce. Considera-se, neste artigo, o que é proposto por Paulo Vizioli (1991), observando-se nos contos as três fases de apreensão estética, sendo elas a "[...] integridade, harmonia e a iluminação [...]" (Vizioli, 1991, p. 27). Na integridade, a imagem estética é percebida em sua totalidade. Considerando-se o tempo, o espaço. Assim, a imagem estética é percebida como "[...] limitada e contida em si [...]" (Vizioli, 1991, p. 29), porém, vem imersa no pano de fundo. No que diz respeito à harmonia, dá-se pelo processo de síntese, a partir da análise da apreensão: "À síntese da percepção imediata segue-se a análise da apreensão, a consciência da harmonia das partes do objeto observado [...]" (Vizioli, 1991, p. 29). Esse objeto de observação do conto, agora ao mesmo tempo que é complexo, também pode ser dividido ou separado, mas, harmonioso, em concordância com os preceitos que Massaud Moisés (2006) apresenta sobre o conto. James Joyce utiliza, em seu processo de criação, o que é posto sobre o conto, de ser harmonioso em suas partes no que envolve tanto interna, quanto externamente a harmonia do objeto do conto.

Após essa segunda fase de apreensão estética de Joyce, aparece o que é proposto como a fase da revelação, sendo também conhecida como epifania. Portanto, a iluminação, nesse ponto, é a "[...] individualidade do objeto observado [...]" (Vizioli, 1991, p. 30), que leva à emoção estética, sendo outra forma de descrever a epifania. O termo epifania, de acordo com Tomaz Tadeu (2018, p. 103), tem origem grega, que tem por significado "aparição, revelação, manifestação". Porém, no período pré-helenístico, tomava por sentido algo como a "[...] aparência externa de um corpo o objeto [...]" (Platt, 2011, p. 21, tradução nossa). No mundo helenístico, a epifania passou a denotar a "[...] aparição ou manifestação de uma

divindade aos mortais [...]" (Tadeu, 2018, p. 103). Com a consolidação do cristianismo, o termo epifania toma para si o conceito de acontecimentos "revelatórios" (Tadeu, 2018, p. 105), relacionando-se principalmente aos contextos litúrgicos. Esses entendimentos sobre o termo epifania se modificam ao longo do tempo, mas podem ser consonantes entre si.

A teoria joyceana indica uma denominada revelação de caráter literário, inicialmente usada para retratar eventos triviais, mas "revelatórios", que, em seguida, foram reelaborados e desenvolvidos em suas obras. Ou seja, ele buscou aplicar o termo para que fosse utilizado em outro contexto, no caso, o literário. Embora Joyce tenha projetado as noções de epifanias nas obras literárias, Leide Oliveira ao articular com proposições de pesquisadores sobre a questão, discorre que: "[...] a noção da epifania literária teria começado no romantismo (1800-1850), principalmente com Wordsworth, e influenciado a construção da teoria da epifania desenvolvida posteriormente por Joyce e presente em obras de outros escritores modernistas" (Oliveira, 2020, p. 16). Todavia, o termo passou a ser utilizado ao "[...] abranger uma série de conceitos literários supostamente aparentados à epifania joyceana [...]" (Tadeu, 2018, p. 105). A ampliação desse termo resultou que a compreensão súbita de qualquer natureza, tipo de revelação ou inspiração, seja sagrada ou não, encontra-se, agora, amparada em seu arcabouço.

No "Posfácio" escrito por Ilaria Natali ao livro *Epifanias*, de James Joyce (2018), a pesquisadora aponta que as epifanias do escritor irlandês apresentam uma duplicidade de sentido, o qual "[...] pode indicar tanto um texto incluído na coleção das quarenta epifanias documentadas quanto a um conceito abstrato, teórico, ligado à manifestação espiritual ou poética" (Natali, 2018, 129). Entretanto, mesmo que o termo se ajuste e seja aplicado aos contextos que mais convêm a cada área, neste trabalho a epifania será tratada de acordo com a indicação pontuada por Paulo Vizioli (1991). Primeiramente, Vizioli postula que os princípios estéticos de James Joyce vêm expostos de mistura com a trama da ficção. Nesse circuito, o crítico aponta dois pontos básicos constantes: a objetividade da arte e seu estreito relacionamento com a realidade imediata do artista.

Servindo-se de base aristotélica, no sentido de pensar a arte como "catarse" ou "purgação dos sentimentos", e de arte como "*mímesis*". Portanto, o objetivo do artista seria conjugar esses dois aspectos. Especificamente, a obra de arte deveria dialogar com a realidade na medida do possível, ao mesmo tempo em que estabelece uma sensação de distanciamento dela. Esse processo resulta em uma transformação diferenciada, na qual a obra de arte adquire seu significado único e evoca a resposta catártica pretendida (Vizioli, 1991). Essa inquietude encontra-se refletida na composição de Joyce, tanto que as anotações feitas, aparentemente ao acaso, recebem o nome de epifanias. Entretanto, não é o próprio autor que elabora uma proposição teórica para o termo, mas sim, um personagem em um dos seus romances, *Stephen Hero* (Vizioli, 1991; Eyben, 2012; Riquelme, 1992).

No primeiro conto de Dubliners, a escolha lexical "irmãs", usada no título do texto, traz uma duplicidade de sentido. Com a leitura do título e das primeiras linhas, não é

possível determinar se “irmãs” se refere a pessoas ligadas por laços consanguíneos e/ou de consideração, ou se pertencem a uma congregação religiosa. Nesse primeiro momento do texto, podemos observar traços do que o *iceberg* proporciona, com a ocultação de certa informação. À medida que a sequência de acontecimentos no conto evolui, é possível atribuir uma definição ao vocábulo e, quando essa atribuição ocorre, observa-se mesmo assim uma duplicidade de sentido presente desde o título até o desenrolar da narrativa.

No trecho: “NÃO HAVIA ESPERANÇA para ele desta vez: era o terceiro derrame” (Joyce, 2014, p. 21; grifos do autor), o prenúncio da temática da morte é introduzido no conto (no caso, a morte do Reverendo James Flynn, personagem a qual o narrador refere nesse início e no desdobrar do conto). Segundo Walter Benjamin, (Benjamin *apud* Benjamin *et al,* 1983, p. 71): “A morte sanciona tudo aquilo que o narrador é capaz de relatar [...]”. Logo, a temática da morte se apresenta como objeto a ser analisado nas três fases da apreensão estética. O tempo e o espaço, na integridade, fazem-se presente quando o autor diz que “Noite após noite eu passara pela frente da casa (era período de férias) e observara o quadrado iluminado da janela: e noite após noite eu o encontrara iluminado do mesmo modo, uma luz fraca e uniforme.” (Joyce, 2014, p. 7).

Outro aspecto analisado no primeiro parágrafo diz respeito ao termo “paralisia”: “Toda noite, ao olhar a janela, murmurava comigo a palavra **paralisia**.” (Joyce, 2014, p. 7, grifos nossos). Esse termo pode estar relacionado a doenças que impedem ou prejudicam o movimento de partes ou do corpo por inteiro, mas também, no sentido figurado, está relacionado ao marasmo. No conto, esse termo vem no pensamento do menino e faz uma comparação da palavra “paralisia” com outros termos desconhecidos para ele, mas que passam uma ideia de algo ruim, entretanto, ao mesmo tempo, atrai a curiosidade do jovenzinho.

Ao analisar o uso desse termo, e com base na Teoria do *Iceberg*, essa paralisia pode estar relacionada à doença do padre, sua iminente morte ou, por outro lado, pode também estar relacionada à inanição dos cidadãos de Dublin. A Irlanda, no século XIX, viu surgir movimentos nacionalistas que buscavam resgatar a cultura gaélica, uma valorização do passado. Conforme Bruce Gaston (2015) contextualiza a situação irlandesa, indica-se que a nação sofreu com a grande fome que dizimou cerca de um milhão de habitantes e viu mais um milhão emigrar para fugir desse evento traumático para o país (Gaston, 2015). Já a pesquisadora Magda Velloso Fernandes de Tolentino sinaliza o que seria um contraponto de Joyce em relação a escritores de sua época (como W. B. Yeats e John Synge): “Joyce, ao contrário, fixa sua ficção em Dublin, a capital do país, e de forma irônica tenta mostrar as situações que o Dublinense deve evitar para que possa ver o seu país tomar-se uma nação avançada, cosmopolita, sem provincialismos, parte integrante da Europa.” (Tolentino, 1999, p. 10).

James Joyce, numa crítica à essa sociedade que busca a volta ao passado ao invés de mover-se para o futuro, utiliza ironias e joga com as palavras a fim de ressaltar

a pouca ação dessas pessoas, assim esse julgamento encontra-se nos recônditos de sua poética contística. O nome do personagem Cotter (Mr. Cotter, idoso amigo do tia e da tia do narrador), introduzido no segundo parágrafo do conto, reforça essa mensagem de falta de movimentação. O substantivo "*cotter*", de acordo com o dicionário *Merriam-Webster* (2023), é um objeto que serve para prender duas partes, um contrapino. Pode-se, então, considerar que realmente o escritor mostra parcialmente sua mensagem deixando uma grande parte submersa.

Nos parágrafos que se seguem no conto, nota-se o princípio de uma revelação, ou epifania, podendo ser observada a fase da integridade e da harmonia pontuadas por Vizioli, que se dá após a introdução do tema da morte, já no primeiro parágrafo: "Não vou durar muito neste mundo [...]" (Joyce, 2014, p. 7). O autor prepara o terreno para a iminência desse acontecimento. Quando o então velho Cotter, em um fluxo de pensamento, anuncia: "Não, não vou dizer que ele fosse exatamente... mas havia algo estranho... havia algo de misterioso nele. Na minha opinião..." (Joyce, 2014, p. 7). Dessa forma, nota-se a criação de uma tensão para o texto e para a figura do narrador-personagem, de que aquilo que se temia aconteceu: a morte do amigo.

Aplicando-se, também, a Teoria do *Iceberg*, percebe-se que grande parte da informação está escondida. Ao anunciar que a morte é o pano de fundo do conto, as insinuações e o não dito fazem parte da composição da poética contística e da construção do texto. No trecho a seguir, o texto apresenta um diálogo no qual a iluminação acontece, empreendendo, assim, a terceira fase. A revelação feita pelo tio sobre a morte do amigo do narrador-personagem:

> – Pois é, seu velho amigo se foi, sinto informar-lhe.
>
> – Quem? – disse eu.
>
> – O padre Flynn.
>
> – Ele morreu?
>
> – Mr. Cotter acaba de nos dar a notícia. Passou em frente da casa há pouco.
>
> (Joyce, 2014, p. 8).

Temos, assim, um diálogo com significados recônditos, no qual depois o senhor Cotter vai analisar o padre como ser possuidor de costumes tidos como estranhos. Faz insinuações sobre comportamentos que talvez não sejam usuais ou sejam excêntricos para um padre. Todavia, a linha de raciocínio não é colocada em palavras, deixando, realmente, oculta parte da mensagem. Após essa passagem, ele faz o anúncio da partida do padre Flynn.

Outro ponto a se mencionar, neste momento, diz respeito ao garoto que mora com os tios, pois fica escondido o motivo pelo qual isso acontece. Não há informação sobre a ausência de seus pais, o que pode ter acontecido com eles ou a razão pela qual o garoto mora com os tios. Entretanto, essa informação vai ao encontro do que Massaud Moisés

(2006) diz sobre a modalidade textual do conto, que o passado e o futuro seguem com papel de menor importância, tanto que nessa narrativa não são citados. O direcionamento se dá para o tempo e o espaço do presente.

O Sr. Cotter critica a amizade entre o garoto e o padre, alegando que a criança não deveria ter esse tipo de amizade e que o ideal era que tivesse contado com a amizade de crianças de sua idade, que praticassem atividades físicas. O Sr. Cotter é bem reticente no decorrer de sua fala, relegando, ao leitor, a função de preencher as lacunas deixadas e reforçando os não ditos, o que implica que há muito mais do que está sendo revelado.

Esse tipo de comportamento do senhor Cotter revela uma raiva contida no garoto, apesar de que, anteriormente, quando o menino menciona os primeiros contatos com esse senhor, ele sentiu empatia, portanto, nutria sentimentos diferentes, mas que, nesse momento do conto, não são mais os mesmos. Essa raiva pode estar relacionada com a crítica de Joyce à chamada paralisia dos cidadãos irlandeses, conforme discorre Magda Tolentino: "[...] o desejo de Joyce era fazer seus compatriotas, ao lerem seus contos, se depararem num espelho com a imagem de sua impotência em lidar com sua situação de colonizados." (Tolentino, 1999, p. 112).

Os simbolismos presentes na estética da criação de James Joyce nos levam a acreditar que o garoto procura um contraponto para a morte, representada pela escuridão, assim como a superação do luto. Esse contraponto pode ser considerado uma iluminação. De acordo com Ellmann Richards (1982, p. 84), que escreveu uma extensa biografia de Joyce, uma revelação retrata a experimentação de uma alegria súbita. Essa revelação se dá na sensação de liberdade e alegria provocada no garoto no seguinte excerto: "Achei estranho que nem eu nem o dia estivéssemos de luto e fiquei até aborrecido ao descobrir em mim uma sensação de liberdade como se tivesse sido libertado de algo em consequência da morte dele". (Joyce, 2014, p. 10)

A presença de termos alusivos à escuridão e à noite se fazem presentes ao longo do conto. Entretanto, referências em relação ao jogo de luzes são também constantes. Em um momento, no qual o garoto caminhava ao sol lembrando-se das palavras ditas pelo Sr. Cotter, percebe-se a sua tentativa de escapar daquele ambiente, a de se lembrar de um sonho no qual ele viaja para um local bem distante, mas não se recorda do final, se a fuga do lugar no qual se encontra acontece ou não. Isso pode ser um indicativo da necessidade de fugir da paralisia, provocada pela morte, e da sociedade irlandesa se mover em direção ao futuro.

Quando, à noite, a tia do garoto o leva para visitar o defunto, inicia-se outro período de revelações até chegar ao auge, ao clímax do conto. Nesse momento, percebe-se que o vocábulo irmãs pode se referir ao contexto da congregação religiosa, porém paira no ar a possibilidade de se referir também às irmãs do padre (Nannie e Eliza), da mesma forma que o padre possui como primeiro nome o mesmo do autor do conto, James. Essas perspectivas duplas se fazem presentes ao longo de todo o conto. Nesse momento de visita, quando o

clímax do conto está próximo de acontecer, outros diálogos, que inicialmente se mostram inocentes, trazem novamente uma gama de significados, até então inimagináveis. Iniciando com a tia do garoto suplicando a Deus para que tenha piedade do padre, há uma demora para que Eliza dê uma resposta a ela, pois observa em silêncio a lareira apagada. Ou seja, não há mais fogo, a vida se extinguiu. São os símbolos operando em detalhes sutis.

Eliza fala da responsabilidade com o sacerdócio e a frustração que isso lhe causou, o que é confirmado pela tia, ao afirmar que: " – Era um homem desiludido. Percebia-se isso." (Joyce, 2014, p. 15). No entanto, os motivos pelos quais o sacerdócio é considerado um fardo não são expostos.

Então, outros diálogos que seguem tomam conta da narrativa, expondo o *iceberg* no qual o conto é escrito: o primeiro evento que aconteceu, a quebra do cálice, contribuiu para que o padre ficasse, de acordo com a irmã, desorientado. O sumiço dele, o modo como foi encontrado no confessionário. Após relatar esses eventos que levam ao auge do conto, antes mergulhados nas águas da criação literária, acontece uma ascensão, uma iluminura: Eliza revela a loucura do padre: " – Os olhos arregalados e rindo sozinho... Naturalmente, ao verem isso, pensavam logo que alguma coisa não andava bem com ele...". (Joyce, 2014, p. 16).

Nessas últimas partes do conto, os três princípios da estética da criação joyceana se entrelaçam e conversam com a criação de Ernest Hemingway. O efeito cumulativo, o uso de reticências para indicar que há mais no pensamento do que foi externalizado, os não ditos e o encerramento das três fases da apreensão estética, a integridade do objeto observado, a sua harmonia e a revelação articulam o uso dessas teorias nesta análise elaborada ao longo deste artigo.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

As referências estéticas são importantes partes da escrita do autor, tomadas por uma ambivalência e dissonância. A construção da linguagem em seus aspectos compositivos permite ao texto provocar uma gradação da epifania e, ao longo do conto, apresentar diversas e pequenas outras revelações. A profundidade filosófica, provocada pela alternância entre o ceticismo das personagens e suas interações sociais, são parte essencial na poética joyceana. A proposta de Hemingway corporifica o tratado literário, permite que se pense em diferentes perspectivas e pode, também, fazer com que haja uma antecipação de outros tratados literários para entender e aprofundar a análise da composição da poética contística e literária do escritor James Joyce.

Por fim, as contribuições da Teoria do *Iceberg*, que postula que apenas uma pequena parte da criação literária do autor se faz visível aos olhos do leitor comum, podem ser aplicadas durante a análise da estética de James Joyce, visto que seus contos se mostram cheios de simbolismos e exigem do leitor uma leitura aprofundada, paciente e

crítica. As epifanias trazidas por Joyce se mostram presentes não apenas no desenlace do conto, estão presentes em pequenas iluminuras ao longo da escrita analisada neste artigo. Portanto, a aplicação de diferentes teorias é importante para que novas perspectivas sejam consideradas quando se trata da criação literária de célebres escritores da literatura mundial.

REFERÊNCIAS

BAKER, Carlos. **Hemingway**. **Um romance de uma vida**. Tradução: Álvaro Cabral. Civilização Brasileira. 1971.

_______ **Hemingway** – o escritor como artista. Tradução: Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BENJAMIN, Walter. "Posição do narrador no romance contemporâneo". *In*: BENJAMIN, Walter *et al*. **Textos escolhidos**. Tradução: José Lino Grünnewald *et al*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

CABRERA INFANTE, Guillermo. Uma história do conto. Tradução: Sergio Molina. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 30 dez. 2001. Mais!, p. 5-13. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3012200107.htm. Acesso em: 31 out. 2022.

ELLMANN. Richard. **James Joyce**. New York/Oxford/Toronto: Oxford University Press, 1982.

EYBEN, Piero. O júbilo e as palavras errantes. *In*: JOYCE, James. **Epifanias**. Tradução:

Piero Eyben. São Paulo: Editora Iluminuras. 2012.

GASTON, Bruce. **Uma história resumida da Irlanda**. Tradução: Makoto Yamamoto. Babelcube Incorporated, 2015.

HEMINGWAY, Ernest. "Ernest Hemingway 1". *In*: BRITO, José Domingos de. **Tiro de letra**. Grandes Entrevistas – Ernest Hemingway 1, São Paulo, 2007. Disponível em: http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/ErnestHemingway.htm Acesso em: 19 de nov. 2022.

JOYCE, James. **Dublinenses**. Tradução: Hamilton Trevisan. 14. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

_______ **Epifanias**. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

MERRIAM-WEBSTER. *Dictionary*. Springfield: Merriam-Webster, 2023. Inc. Disponível em: https://www.merriam-webster.com/ Acesso em: 10 maio 2023.

MOISÉS, Massaud. "O conto". *In*: MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. Prosa I. São Paulo: Cultrix, 2006.

NATALI, Ilaria. "As epifanias nas obras de Joyce: história e percurso". *In*: JOYCE, James. **Epifanias**. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

OLIVEIRA, Leide Daiane de Almeida. **A Teoria da epifania e seus ecos em *Finnegans Wake***: a palavra em latência e o gesto da tradução. Orientadora: Dirce Waltrick do Amarante. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, UFSC, Florianópolis, 2020.

PLATT, Verity. ***Facing the gods***. *Epiphany and representation in Graeco-Roman art, literature and religion.* Cambridge: University Press, 2011.

RIQUELME, John Paul. *Stephen Hero*, *Dublinenses* e *Retrato do artista quando jovem*, estilos de realismo e fantasia. *In*: NESTROVSKI, Arthur (org.). **Riverrun**: Ensaios sobre James Joyce. Tradução: Jorge Wanderley, Lya Luft, Marco Lucchesi Wanderley *et al*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

TADEU, Tomaz. "Epifania: o conceito". *In*: JOYCE, James. **Epifanias**. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

TOLENTINO, Magda Velloso Fernandes de. **James Joyce e a formação da nação irlandesa**. História, Música e Literatura no Nascimento de uma Nação. Orientador: Lélia Parreira Duarte. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, UFMG, Belo Horizonte, 1999.

VIZIOLI, Paulo. A poética de Joyce. *In*: _____. **James Joyce e sua obra literária**. São Paulo: EPU, 1991. p. 27-30.

CAPÍTULO 3

A REALIDADE E O FANTÁSTICO COMO DUAS FACES DE UMA MESMA MOEDA NO CONTO "LA NOCHE BOCA ARRIBA", DE JULIO CÓRTAZAR

Data de submissão: 29/08/2024 *Data de aceite: 01/11/2024*

Tatiele da Cunha Freitas

1 I O FANTÁSTICO, O NEOFANTÁSTICO E O REALISMO MÁGICO LATINO-AMERICANO

De acordo com Todorov, em seu livro *Introdução à literatura fantástica* (1992)[1] no qual ele sistematiza uma literatura fantástica a partir da análise de obras importantes do "gênero" do século XIX, o fantástico se apresenta como a hesitação de um ser conhecedor das leis naturais do mundo frente a um acontecimento sobrenatural que fica por explicar, haja vista que sua explicação ou resolução dilui seu aspecto fantástico. Assim, para Todorov (1992, p.31), em uma história fantástica "há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas do tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico". Essa hesitação do personagem termina por atingir o leitor, integrando-o no jogo narrativo — lembrando que o crítico não fala de um leitor específico, mas da figura do leitor como função. No caso, se a hesitação da personagem é a primeira condição estabelecida para o fantástico, a identificação do leitor seria a segunda; mesmo que esta não seja fundamental, a maioria das obras termina por apresentá-la.

Este efeito fantástico, no entanto, é de caráter efêmero, durando apenas o tempo da hesitação, ou seja, nas palavras do crítico, se a personagem ou o leitor decide pelas

> leis da realidade [que] permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero maravilhoso. (TODOROV, 1992, p.48)

1 Obviamente, como é possível perceber no próprio estudo de Todorov, muitos trabalhos sobre a literatura fantástica foram publicados no último século, quando o gênero passou a ter mais visibilidade, porém é a publicação de sua obra *Introdução à Literatura Fantástica* iniciou as discussões sistematizadas sobre o fantástico, sendo, por isso, considerada essencial para o estudo do gênero. Daí vem a opção de iniciar este estudo com a discussão da obra.

Ainda, as categorias do "estranho" e do "maravilhoso", por sua vez, se subdividem em outras: o estranho puro, o fantástico-estranho, o fantástico-maravilhoso e o maravilhoso puro. O primeiro é caracterizado pela presença de acontecimentos insólitos que podem ser explicados racionalmente, o segundo trata de fatos sobrenaturais que terminam por receber uma explicação racional, o terceiro refere-se a uma aceitação do sobrenatural no fim da obra e o último mostra um sobrenatural que é familiar ao leitor desde o início, não causando nele nenhuma inquietação.

Todorov (1992) não acredita que o gênero fantástico deva se subordinar ao medo ou ao pavor, como alguns autores acreditavam (como, por exemplo, Lovecraft). Por mais que a literatura fantástica esteja ligada a esse objetivo de provocar medo ou pavor, isso não é condição para respaldar o gênero. O que é crucial para o estabelecimento do fantástico é a hesitação entre o que o crítico Adolfo José de Souza Frota, em seu artigo *A criação do fantástico, do estranho e do maravilhoso em três contos norte-americanos* (2012) chama de razão e "desrazão", ou seja, entre a possibilidade de explicar a história por meio das leis naturais ou sobrenaturais.

Assim, o fantástico puro seria uma linha divisória no esquema formulado de Todorov (1992), dividindo o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso. E essa imprecisão nos limites do conceito do fantástico é que permitiu que ele fosse (e seja) ainda muito discutido em diferentes estudos posteriores, como, por exemplo (e que interessa a este estudo), o de Jaime Alazraki quem, no ano de 1990, publicou um artigo cujo argumento principal era o de ter havido uma evolução no conceito do fantástico durante o século XX. Desse modo, para Alazraki (1990), as noções propostas por Todorov (1992), cujo corpus se limitou predominantemente às obras do século XIX, não eram suficientes para respaldar as histórias fantásticas produzidas sobretudo depois da Primeira Guerra Mundial, que seriam herdeiras *"[de] los movimientos de vanguardia, [de] Freud y [del] psicoanálisis, [del] surrealismo y [del] existencialismo, entre otros factores*" (ALAZRAKI, 1990, p. 21).

Para estabelecer seu ponto de vista, Alazraki (1990) faz um percurso de análise de diversos estudos para concluir que tradicionalmente, sobre o fantástico, existe maior concordância dos críticos sobre dois aspectos: a subversão das leis que regem o mundo natural e o jogo com o medo. Nas palavras do crítico, sobre a questão do medo:

> *En mayor o menor medida, casi todos los críticos que han estudiado el género coinciden en definir lo fantástico por su capacidad de generar miedo en el lector. H. P. Lovecraft lo dice rotundamente: "Un cuento es fantástico simplemente si el lector experimenta profundamente un senti miento de temor y de terror, la presencia de mundos y poderes insólitos". También Peter Penzoldt ha insistido en que "a excepción del cuento de hadas, todos los relatos sobrenaturales son historias de miedo". Y a pesar de la boutade de Todorov, en el sentido de que si para determinar lo fantástico el sentimiento de miedo debe asaltar al lector, "habrá que concluir que el género de una obra depende de la sangre fría del lector", puesto a definirlo restaura el horror o el miedo como el efecto hacia el cual avanza toda la maquinaria del relato, como su inevitable razón de ser.*

> (ALAZRAKI, 1990, p. 25).

E a subversão das leis que regem o mundo natural seria o motivo desse jogo com o medo, ou seja, para o estudioso, o fantástico surge em um mundo que estava sendo domado pela razão e pelas ciências. O homem estava gradativamente sendo persuadido pelo fato de não existirem os milagres, sendo tudo uma relação de causa e efeito. Desse modo, o fantástico seria como uma espécie de janela por meio da qual se faria possível vislumbrar o mais além. Assim, o medo era uma ferramenta de questionar o mundo tal como ele se apresentava. De acordo com Alazraki (1990, p. 25) no fantástico:

> *ocurre lo que no puede ocurrir, lo imposible deviene posible, sin violar el orden científico de la realidad se le hace una zancadilla y se le obliga a ceder. O, como ha explicado Caillois, "lo fantástico supone la solidez del mundo real, pero para poder mejor devastarlo*".

Porém, o crítico logo faz uma provocação: como classificar as narrativas que possuem, sem dúvidas, um aspecto fantástico, mas que não buscam causar medo? Para responder essas provocações, Alazraki (1990) cita a figura do escritor argentino Julio Cortázar e cita a insatisfação do escritor a respeito do rótulo impreciso. Cortázar se utiliza do termo fantástico para denominar suas narrativas porque, de acordo consigo, não existe palavra melhor. No entanto, a configuração de seus contos destoa dos seus predecessores do século XIX, assim como a proposta de criação. Para o escritor argentino, o fantástico não subverte as leis que regem o mundo real, não devasta esse mundo, apenas o desmascara. Como uma segunda camada da realidade, ele irrompe nas suas narrativas, surgindo do próprio cotidiano. Segundo o escritor:

> *desde muy niño lo fantástico no era para mí lo que la gente considera fantástico; para mí era una forma de la realidad que en determinadas circunstancias se podía manifestar, a mí o a otros, a través de un libro o un suceso, pero no era un escándalo dentro de una realidad establecida. Me di cuenta de que yo vivía sin haberlo sabido en una familiaridad total con lo fantástico porque me parecía tan aceptable, posible y real como el hecho de tomar una sopa a las ocho de la noche; con lo cual (y esto se lo pude decir a un crítico que se negaba a entender cosas evidentes) creo que yo era ya en esa época profundamente realista, más realista que los realistas puesto que los realistas como mi amigo aceptaban la realidad hasta un cierto punto y después todo lo demás era fantástico. Yo aceptaba una realidad más grande, más elástica, más expandida, donde entraba todo.* (CORTÁZAR, 2013, p.50).

E para marcar esse corte que diferencia esse fantástico do século XX, representado na figura de Cortázar, considerado um fundador da nova narrativa hispano-americana e saudado pelo escritor e crítico Carlos Fuentes (1974) como um dos maiores representantes da contemporaneidade na América Latina, e de vários outros escritores hispano-americanos da segunda metade deste século, Alazraki propõe a definição de neofantástico.

A pesquisadora Roxana Guadalupe Herrera Alvarez (2009, p.6), em seu artigo *O Neofantástico: uma proposta teórica do crítico Jaime Alazraki,* considera a proposta do

crítico como um avanço nos estudos dedicados ao gênero fantástico, pois, a partir dele, é possível "estabelecer uma série de características próprias que permitam delimitar o novo gênero, sempre em diálogo com o fantástico tradicional. "

Nas palavras de Alazraki (1990, p. 28) essas narrativas do século XX pós Primeira Guerra Mundial seriam neofantásticas "*porque a pesar de pivotear alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos de siglo XIX por su visión, intención y su modus operandi*."

Em relação à visão, os contos neofantásticos seguiriam a proposta de Cortázar, de que o fantástico é uma segunda camada da realidade tal como ela se apresenta naturalmente. Em relação à intenção, não existe no neofantástico o objetivo de provocar medo no leitor. Existe uma perplexidade e uma inquietação, mas não chega a ser assustadora ou apavorante como poderia sê-lo em relação às narrativas do século XIX. O neofantástico também permite uma dimensão metafórica que Todorov (1992) dizia não ser possível no conto fantástico. Em relação ao modus operandi, Alazraki (1990) afirma que o texto neofantástico não apresenta uma realidade que vai ser destruída pela apresentação de um fato sobrenatural, muito pelo contrário, é o insólito que vai se tornando aceitável, imbricado na realidade em que aparece. Assim, nas palavras de Álvarez (2009, p. 7), "personagens e leitor estão presos numa teia vagarosa e habilmente tecida."

É interessante pensar que essa definição corresponde à de uma corrente literária surgida na América Latina depois da Segunda Guerra Mundial (e também influenciada por ela), a saber: o Realismo Mágico ou Realismo Fantástico. Essa corrente surge em território latino-americano como uma resposta ao *realismo criollo* muito em voga na época, ou seja, as narrativas de cunho quase documental que tratavam das revoluções no território, extrapolando a realidade ao trazer os elementos insólitos para a literatura.

Assim como acontece com o neofantástico, no realismo mágico, afirma Irlemar Champi (1983, p. 66) em seu livro *El realismo maravilloso*:

> *El realismo maravilloso rechaza todo efecto de escalofrío, miedo o terror respecto al hecho insólito. En su lugar coloca el encantamiento como un efecto discursivo pertinente a la interpretación no-antitética de los componentes diegéticos. Lo insólito, en óptica racional, deja de ser "el otro lado", lo desconocido, para incorporarse a lo real: la maravilla es (está) (en) la realidad.*

Esse fato de a maravilha ser — ou estar na — realidade, que permeia tanto a noção de realismo mágico e maravilhoso, quanto a definição de neofantástico proposta por Alazraki (e que consideramos neste estudo como termos sinônimos, com a plena consciência de que não existem sinônimos perfeitos) termina também por ser o ponto-chave na produção de Cortázar (1914-1984), o que vai se tornar mais evidente por meio da análise do conto *La noche boca arriba*, parte do livro *El final del Juego* (2015). Cortázar compartilha com seus contemporâneos o propósito de fazer da literatura um objeto da própria literatura,

através de uma revolução do imaginário e da linguagem. A proposta de narrar, para o escritor argentino e para a geração de escritores representante da nova narrativa hispano-americana, não se relaciona mais com o fato de se contar a aventura de um personagem ou outro, mas de contar a própria aventura da história que está sendo escrita e, para o leitor, da narrativa que está sendo lida.

2 I LA NOCHE BOCA ARRIBA: O REAL "FANTÁSTICO" E O "FANTÁSTICO" REAL

Cortázar, em suas aulas na Universidade de Berkeley, compiladas no livro *Clases de literatura* (2013, p.64-65), comenta sobre a composição do conto *La noche boca arriba*:

> *"La noche boca arriba" se basa en parte en una experiencia personal. Tendría que haber dicho ya (aprovecho para decirlo ahora porque puede ayudar a quienes buscan la lectura más profunda posible de algunos cuentos míos y no quedarse sólo en la primera proposición) que en mi caso los cuentos fantásticos han nacido muchas veces de sueños, especialmente de pesadillas. […] "La noche boca arriba" es casi un sueño y es quizá todavía más complejo. Tuve un accidente de motocicleta en París en el año 53, […] traté de frenar y desviarme y me tiré la motocicleta encima y un mes y medio de hospital. Y […] viví muchos días en un estado de semidelirio en el que todo lo que me rodeaba asumía contornos de pesadilla. […] Estaba cómodo y tranquilo y de golpe me vi de nuevo en la cama; en ese momento, el peor después del accidente, todo estuvo ahí, de golpe vi todo lo que venía, la mecánica del cuento perfectamente realizada, y no tuve más que escribirlo*.

O conto possui um enredo bastante simples: trata-se de um rapaz que sofreu um acidente de moto (assim como Cortázar explica que lhe passou, na citação) e é levado a um hospital, onde tem supostos pesadelos sobre uma guerra da qual participa. Cortázar divide o conto em dois planos, um supostamente real e outro supostamente onírico, porém ambos possuem uma relação de interdependência que se vai se tornando cada vez mais evidente no decorrer da história, e mais similares até um momento em que se tornam uma coisa só. É possível ler esse conto com a ideia de que a fantasia e a realidade, o passado indígena e o presente contemporâneo, a vida e a literatura não são excludentes entre si, mas são duas faces de um mesmo mistério que nos envolve e que devemos desvendar. E tudo isso conflui no relato em questão.

O tema do sonho, muito caro à literatura fantástica, aqui apresenta-se de modo diferente. Se no fantástico tradicional pode se apresentar, conforme as palavras de FROTA (2011, p. 128):

> O sonho possibilita que haja violação sem que, na realidade, ocorra, pois as leis naturais continuam sendo mantidas quando estamos acordados. É por isso que o sonho é um tema recorrente no fantástico, por ele ressaltar a ideia de ambiguidade, visto que a experiência sobrenatural acontece apenas em estado inconsciente. B. Tomachevski, em "Temática" (1971, p. 189), assinala que o sonho, o delírio e a ilusão visual são motivos habituais que oferecem

a possibilidade da dupla interpretação da narrativa fantástica. Essa mesma concepção é defendida por Selma Calasans Rodrigues (1988, p. 33-34) quando declara que o sonho é usado frequentemente como explicação para experiências inverossímeis.

Em *La noche boca arriba* (2015), o suposto sonho e a suposta realidade são duas faces de uma mesma moeda, exercendo força uma sobre a outra e afetando uma à outra da mesma maneira.

O título e a epígrafe se apresentam como importantes para o texto em questão, pois, como havíamos apontado, para Cortázar e seus contemporâneos, mais importante que narrar um acontecimento ou contar sobre que viveu uma personagem, era narrar a própria aventura da narrativa que estava sendo construída. Quando pensamos em *La noche boca arriba* (a noite de barriga para cima), temos de apontar, segundo os pesquisadores María Isabel González Arenas e José Eduardo Morales Moreno (2011) da Universidad de Murcia, ao proporem uma análise formalista do conto estudado, que "*noche es un cronotopo (Bajtín 1989: 237), es a la vez espacio y tiempo, elementos que adquieren en el relato una importancia axial*". O termo "boca arriba" (de barriga para cima), por sua vez, propõe uma inversão de uma ordem. Assim, o próprio título já se apresenta para o leitor mais atento como uma pista para o modo como se estabelece os planos mencionados no parágrafo anterior e que veremos de forma mais detalhada nas linhas subsequentes.

Em seguida, Cortázar cita uma epígrafe, como é comum em seus textos, sem citar a autoria. Essa epígrafe que diz "*Y salían en ciertas épocas a cazar enemigos: le llamaban la guerra florida*" situando, assim, um dos planos da narrativa, que veremos mais adiante se tratar do suposto sonho da protagonista, na guerra florida, parte da história dos povos indígenas que viveram no que hoje é o território mexicano. Durante essa guerra, os astecas saíam para caçar os inimigos e sacrificá-los para os deuses, de modo a obter recompensas. Podemos observar, de início, que não existe, neste conto, um mundo real e um outro mundo mais além que subverteria as leis do real, apresentando-se como fantástico, como sugere muitas vezes o gênero. Os dois planos apresentados por Cortázar são reais, na medida em que são referenciados historicamente e fazem parte do mundo que conhecemos. Eles estão distantes na linha temporal.

A narração do primeiro parágrafo chama a atenção pelo fato de a história estar narrada em 3ª pessoa, ou seja, não existe um testemunho de um narrador oscilante a respeito de estar louco ou são frente aos fatos que lhe rodeiam, tampouco existe o esforço de se fazer acreditar diante do que está sendo narrado. Não existe propriamente uma hesitação conformada desde o início do conto (ao modo das narrativas de Poe, por exemplo, em que comumente começa com indícios atestando contra a lucidez do narrador). A narrativa tem início como uma narrativa comum, de aspecto realista. Começa contando um episódio cotidiano em que um jovem está andando de moto e, por uma casualidade, que pode acontecer com qualquer motociclista (e inclusive foi parte da própria experiência

de Cortázar, conforme foi citado), ele é vítima de um acidente e tem de ser levado a um hospital. Como a narração começa nesse plano cotidiano e apresenta um mundo tal como conhecemos, com "*El sol [que] se filtraba entre los altos edificios del centro*" (CORTÁZAR, 2015, p.523), fato aliado à narração em terceira pessoa, tomamos, enquanto leitores, este referencial como o real da história em questão.

No entanto, é curiosa a narração deste parágrafo, se observamos com mais critério, pois, a descrição deste narrador onisciente é impregnada de percepções:

> *montó en la máquina saboreando el paseo. La moto ronroneaba entre sus piernas, y un viento fresco le chicoteaba los pantalones." […] "Ahora entraba en la parte más agradable del trayecto, el verdadero paseo: una calle larga, bordeada de árboles, con poco tráfico y amplias villas que dejaban venir los jardines hasta las aceras, apenas demarcadas por setos bajos.* (CORTÁZAR, 2015, p. 523).

Sem contar que tudo parece demasiadamente agradável, uma espécie de atmosfera de um sonho bom.

Em seguida ocorre o acidente ("*Tal vez su involuntario relajamiento le impidió prevenir el acidente*". CORTÁZAR, 2015, p. 523) e ele (uma personagem sem nome) desmaia e é levado ao hospital (colocam-no de "barriga para cima" numa maca). O desmaio é comparado ao fato de dormir "*de golpe*", de uma vez, e a personagem volta desse estado bruscamente, como se "acordasse de um pesadelo". Talvez, aqui, muito sutilmente, o insólito tenha sido colocado em cena. A personagem, neste ponto, pode ter tido um acesso a essa outra camada da "realidade", ao dormir e vislumbrar a escuridão e "a noite", ou pode ter irrompido dessa segunda camada para "a nossa superfície".

No hospital, depois de várias trocas de macas, onde ele continua sempre de "barriga para cima", o protagonista tem seu primeiro sonho. Para construí-lo, o narrador enfatiza a descrição de sensações e percepções especialmente em relação ao cheiro, e à desorientação da personagem que, no momento, trasvestida de índio *moteca*, fugia, sentindo apenas o "cheio da guerra". Assim, como indígena, o protagonista sem nome se assemelha a um animal assustado, uma presa perseguida por caçadores. De todos modos, apesar de ser um narrador onisciente, temos, como leitor, apenas um ponto de vista, o do protagonista, como é possível observar no trecho a seguir:

> *Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores. Primero un olor a pantano, ya que a la izquierda de la calzada empezaban las marismas, los tembladerales de donde no volvía nadie. […] Lo que más lo torturaba era el olor, como si aun en la absoluta aceptación del sueño algo se revelara contra eso que no era habitual, que hasta entonces no había participado del juego. "Huele a guerra", pensó, tocando instintivamente el puñal de piedra atravesado en su ceñidor de lana tejida. Un sonido inesperado lo hizo agacharse y quedar inmóvil, temblando. Tener miedo no era extraño, en sus sueños abundaba el miedo. Esperó, tapado por las ramas de un arbusto y la noche sin estrellas*. (CORTÁZAR, 2015, p. 525).

O fato de seu sonho ser rico é também um indicador de que algo insólito passa com essa personagem, colocado de maneira bem sutil dentro da narrativa, indicando sua direção. Aqui também há a primeira menção à "guerra florida" citada na epígrafe.

E mais uma vez ele "acorda". E se "no sonho" existe a escuridão quase palpável, no plano "real como conhecemos", é, até o momento, dia e há sol. São referências como essas que ratificam a nossa percepção e orienta a nossa "diferenciação" para o que seria "*sólito*" e "insólito" de uma maneira geral dentro da história que está sendo construída, e para o que seria "real" e o que seria "sonho", de um modo mais específico (pensando nos planos nos quais o protagonista transita).

Ao acordar, sente muita sede "*como si hubiera estado corriendo kilómetros*" (CORTÁZAR, 2015, p.526). Também observa o braço engessado que estava preso em um suporte. Aqui também existe um indício de que o protagonista se sentiu afetado por aquilo que viveu "em sonho". No entanto, não lhe queriam dar água, porque ele havia sido operado havia pouco. O braço preso também se torna indício de uma imobilização. E nesse ponto, ele vai sendo tomado por uma febre que se faz cada vez mais forte, tanto mais ele transita por entre os dois planos da narrativa. De todos os modos, para ele, ainda era melhor estar no hospital, um lugar em que as pessoas, geralmente, não gostam de ficar, que "fora dele":

> *Caía la noche, y la fiebre lo iba arrastrando blandamente a un estado donde las cosas tenían un relieve como de gemelos de teatro, eran reales y dulces y a la vez ligeramente repugnantes; como estar viendo una película aburrida y pensar que sin embargo en la calle es peor; y quedarse*. (CORTÁZAR, 2015, p. 526).

Ainda neste momento da narrativa, outro fato que termina se sobressaindo é o do "cair a noite". Essa indicação termina aproximando os dois planos da narrativa causando uma tensão, pois alguma coisa pode acontecer quando esses planos se encontrarem. O protagonista, talvez intuindo o que acabamos de propor, tenta se manter acordado, mas é vencido pelo cansaço de sua própria condição. Sua posição "de barriga para cima" já o deixa bastante incômodo. E a narrativa do "sonho" continua, agora bastante mais extensa, o que também começa a se revelar estranho.

O protagonista mais uma vez volta ao cenário do hospital y, outra vez, o cenário era o oposto pesadelo, "*era grato y seguro, sin acoso, sin... Pero no quería seguir pensando en la pesadilla*" (CORTÁZAR, 2015, p. 528). Em seguida, para se distrair, o protagonista retoma os acontecimentos do acidente em que é possível observar o paralelo entre o dia e a noite, sendo o desmaio, o vazio, a lacuna:

> *Trataba de fijar el momento del accidente, y le dio rabia advertir que había ahí como un hueco, un vacío que no alcanzaba a rellenar. Entre el choque y el momento en que lo habían levantado del suelo, un desmayo o lo que fuera no le dejaba ver nada. Y al mismo tiempo tenía la sensación de que ese hueco, esa nada, había durado una eternidad. No, ni siquiera tiempo, más bien como si en ese hueco él hubiera pasado a través de algo o recorrido distancias inmensas*. (CORTÁZAR, 2015, p. 528).

É interessante pensar que esse vazio, ou essa lacuna, se apresenta justamente como a metáfora que se faz possível no neofantástico ou no realismo mágico, dada a impossibilidade de nomear essa segunda camada, por baixo da realidade, que é passo a passo revelada no decorrer da narrativa de maneira muito sutil até seu clímax. O narrador tenta explicar do que se trata essa parte que se recusa a sair à luz, mas falha, pela impossibilidade de representação.

Outro fato interessante é o de que quando ele volta do desmaio, sente-se como alçado de um poço à luz do dia, o que lhe soa como um alívio. É como se suplicasse por algo em um momento de pavor extremo e tivesse esse pedido atendido de alguma forma.

Pela última vez, ele volta a "dormir" e a mudança de cenário se faz. O protagonista não é capaz de ver nada, mas é capaz de sentir tudo, sendo que em um sonho, de fato, isso se apresenta de modo contrário, ou seja, é possível ver, e não sentir. Então ele escuta um grito e se dá conta de que esse grito é dele próprio que o fazia "por estar vivo". Também não é possível gritar em um sonho. Desesperado, tenta se livrar das amarras que o prendiam e aceder à realidade do hospital, o que consegue por poucos segundos, pois vê o cenário à sua volta, mas ao tentar agarrar a garrafa de água, sua mão não segura nada e o cenário se firma de uma vez por todas na realidade da guerra florida, que englobou a narrativa de uma vez por todas, e de seu fim iminente. E, então, no clímax da histórica, ele se dá conta de que:

> *aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas.* (CORTÁZAR, 2015, p. 531).

Mais uma vez, erguido de "barriga para cima" ele é levado ao sacrifício. E nas últimas linhas da história se revela, de modo explícito (porque, implicitamente, toda a narrativa está permeada de indícios) a similaridade entre os dois planos, pois em ambos os lados ele também foi erguido do solo (de um lado pelos médicos, de outro pelos astecas), alguém também chegou até ele com facas nas mãos (de um lado, os médicos que o operaram e de outro os astecas), ele que estava de barriga para cima.

Diante da leitura apresentada, vemos que a realidade tal como a conhecemos, em *La noche boca arriba*, era o fantástico, "el sueño maravilloso [...], absurdo como todos los sueños" (CORTÁZAR, 2015, p. 531) e o plano que acreditávamos, como leitores, ser o fantástico, era a realidade plausível do protagonista. A narrativa em si não foi construída para causar medo, tampouco existe uma hesitação a respeito de qual plano o protagonista escolheria. Acreditando que ele, de fato, sonhava com a guerra florida, a tensão estava em saber o significado desse sonho para o acidente que ele havia sofrido, até o momento em que esse sonho ocupa mais texto na história que aquilo que acreditávamos ser a realidade, no entanto, a negação em acreditar que seria possível alguém do passado sonhar com o

futuro tal ele nos apresenta, nos leva a descartar as possibilidades até o clímax, quando isso é revelado explicitamente na história, o que nos causa perplexidade, mas não medo ou pavor.

3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos, por meio da leitura do conto La noche boca arriba (2015), de Julio Cortázar, mostrar que, conforme as ideias de Alazraki em seu ensaio *¿Que es lo neofantástico*?, que realmente houve uma evolução no conceito de fantástico, de modo que este se torna insuficiente para problematizar a construção das narrativas no século XX, sobretudo aquelas produzidas em solo hispano-americano.

Partimos das ideias de Todorov (1992) para mostrar como ele postula suas ideias a respeito do gênero e de como as imprecisões em suas análises dão margem para que suas ideias continuem sendo contestadas e discutidas nos estudos posteriores sobre o gênero, sendo um desses estudos o já mencionado do pesquisador Alazraki (1990).

O neofantástico, que corresponderia ao conceito de Realismo Mágico ou Realismo Maravilhoso, uma corrente literária hispano-americana que nasce como reação a um “realismo criollo” e extrapola a realidade, incorporando o insólito em suas narrativas, propõe que apesar de cercar um elemento fantástico, se distanciam de seus predecessores do século XIX tanto pela sua visão como pela intenção e modus operandi.

Em *La noche boca arriba* (2013), vimos que, em relação à visão, a segunda realidade (o plano que acreditávamos ser o onírico) aparece de uma situação ordinária, que poderia passar com qualquer pessoa (e que, de fato, acontece com o próprio Cortázar). Em relação à intenção, o escritor argentino não se propõe, como objetivo, provocar medo no leitor. Existe, no clímax do conto, uma perplexidade, pois nos damos conta de que seguimos mal todos os indícios que nos foram dados e que em uma segunda leitura se revelam evidentes sem que isso tire o brilhantismo da construção da narrativa ou que resolva algo de fato. E não se trata de uma ambiguidade a respeito do que é ou não real, ou do que é ou não é sonho, trata-se de um apagamento das fronteiras de um e de outro e da possibilidade de ambos, porque ambos são a mesma coisa.

Em relação ao *modus operandi*, que é o aspecto mais destacado do texto, ou seja, a própria configuração da narrativa, existe um jogo de sequências que torna praticamente simétrica os dois planos da história enquanto parecem opostas, até se encontrarem e se revelarem o mesmo. E o protagonista não pensa que um plano ou outro possam ser verdade ou mentira, ou que está perdendo a razão com o acidente, muito pelo contrário, o insólito vai entrando sutilmente em cena até engolir a realidade como a conhecemos e fazer dessa realidade o fantástico frente ao cenário “comum” do protagonista.

O texto, obviamente, causa perplexidade, mas não causa medo ou pavor, como era comum acontecer com os textos fantásticos do século XIX. A perplexidade, aqui, teria mais

a ver com o fato de seguirmos mal as pistas deixadas por todo o texto, só possível de serem visualizadas em uma segunda leitura.

E tudo o que foi apresentado corrobora a fala de Cortázar na entrevista dada a Ernesto Gonzáles Bermejo, em 1978: "*Para mi, lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir*" (CORTÁZAR, 1978, apud ALAZRAKI, 1990, p. 27).

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. ¿*Que es lo neofantástico*? **Mester,** Estados Unidos, v. 9, n. 2, p.21-33, set. 1990. Anual. Disponível em: <http://escholarship.org/uc/item/7j92c4q3#page-1>. Acesso em: 11 jul. 2024.

ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. O neofantástico: uma proposta teórica do crítico Jaime Alazraki. **Fronteiraz: Revista digital do programa de estudos pós-graduados em literatura e crítica literária,** São Paulo, v. 1, n. 3, p.1-9, set. 2009. Trimestral. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n3/download/pdf/neofantastico.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2024.

ARENAS, María Isabel González; MORENO, José Eduardo Morales. Análisis narratológico del relato "La noche boca arriba", de Julio Cortázar. **Espéculo**: Revista de estudios literarios, Madrid, mar. 2011. Trimestral. Disponível em: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/nocheboc.html>. Acesso em: 12 jul. 2024.

CHIAMPI, Irlemar. El realismo maravilloso. Caracas, Monte Ávila: 1983.

CORTÁZAR, Julio. **Clases de literatura:** Berkeley, 1980. Buenos Aires: Alfaguara, 2013. 305 p.

CORTÁZAR, Julio. La noche boca arriba. In: CORTÁZAR. **Julio Cortázar:** Cuentos completos/1. Buenos Aires: Penguin Random House, 2015. p. 523-531.

FROTA, Adolfo José de Souza. A criação do fantástico, do estranho e do maravilhoso em três contos norte-americanos. **Via Litterae:** Revista de Linguística e Teoria Literária, Anápolis, v. 4, n. 1, p.124-144, jan. 2012. Semestral. Disponível em: <http://www2.unucseh.ueg.br/vialitterae/assets/files/volume_revista/vol_4_num_1/Via_Litterae_4-1_2012_9 ADOLFO_FROTA_A_criacao_do_fantastico_estranho_e_maravilhoso.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2024.

FUENTES, Carlos. **La nueva novela hispanoamericana**. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1974.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TRANSFORMAÇÕES MITOLÓGICAS E TEMPORAIS EM CONTOS DE ANTÓNIO VIEIRA

Data de submissão: 21/10/2024 *Data de aceite: 01/11/2024*

Cláuber Albres Silva
(UFMS)

Marcos Rogério Heck Dorneles
(UFMS)

RESUMO: Em narrativas literárias contemporâneas pode ocorrer a presença de assuntos e personagens relacionadas à esfera mitológica (Eliade, 2006; Brandão, 1987), as quais expandem a combinação de movimentos e a diversidade de relações dos papeis e das características atuacionais (Genette, 1995; Silva, 2001; Reblin, 2014). A articulação de personagens e pontos temáticos mitológicos favorece a incidência de uma proveitosa confluência que se estabelece por intermédio de diretrizes de composição e características constitutivas diferentes em suas esferas de compreensão geral do mundo. Essa proposta converge suas ações pela abertura de horizontes que são descortinados nesses campos de ação, como as dimensões da tragicidade, as esferas vivencias e existenciais das personagens, a indagação do porvir dos processos de aquisição de conhecimentos, os deslocamentos dos movimentos reflexivos tais como em “A ânfora” e “O festim” (Vieira, 2001; 2013). Destaca-se para este trabalho a intersecção temporal proporcionada pela presença de personagens de procedências míticas, provenientes de variada extração e reposicionadas diferenciadamente na textura literária. Nesse caminho, foram vislumbradas as transformações propiciadas por meio do efeito de continuidade temporal das personagens mitológicas na sua projeção para momentos históricos diferentes, através das distintas acepções e ocorrências de tematização temporal (Nunes, 2010), e por intermédio do desdobramento da trama narrativa com o emaranhamento dos tempos.

PALAVRAS-CHAVE: Contos; Literatura contemporânea; Mitologia; Personagens; Tempo.

1 I INTRODUÇÃO

Em diversas narrativas portuguesas contemporâneas ocorre a presença de assuntos ou de personagens relacionadas à esfera mitológica de composição literária e, em vista disso, pode se desenrolar o realce de questões filosóficas de variado feitio. Essa interposição proporciona âmbitos de compreensão que expandem a

combinação de movimentos e a diversidade de relações dos papeis e das características atuacionais e abstratas das personagens, expressas tanto na literatura de ficção como nas narrativas mitológicas. A articulação de personagens e pontos temáticos favorece a incidência de uma proveitosa confluência, a qual se estabelece por intermédio de diretrizes de composição e características constitutivas diferentes em suas esferas de compreensão geral do mundo e de articulação epistemológica. Nessa direção, a proposta "O entrelaçamento temporal em contos de António Vieira"[1] converge suas ações pela abertura de horizontes que são descortinados nesses campos de ação. Contos como "A ânfora", "Os bonzos", "A procura", "Eôs", "Vida e morte de Argos", "A restituição", "O festim" e "A princesa de Nara" (Vieira, 2001; 2002; 2013) expressam uma espécie de conexão que propicia momentos de debate acerca de problemáticas correlatas à investigação literária e filosófica, tais quais as dimensões da tragicidade, as esferas vivencias e existenciais das personagens, a indagação do porvir dos processos de aquisição de conhecimentos, os deslocamentos dos movimentos filosóficos e artísticos etc. Dentre o conjunto de questões que atravessam os âmbitos literários, destaca-se para este trabalho a intersecção temporal proporcionada pela presença de personagens de procedências míticas, provenientes de variada extração e reposicionadas diferenciadamente na textura literária. Nesse caminho, busca-se debater as transformações propiciadas por meio do efeito de continuidade temporal das personagens mitológicas na sua projeção para momentos históricos diferentes, através das distintas acepções e ocorrências de tematização temporal (Nunes, 2010), e por intermédio do desdobramento da trama narrativa com o emaranhamento dos tempos.

2 | O AUTOR E SUA OBRA

António Manuel Bracinha Vieira nasceu na capital lusitana, graduou-se médico na Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa nos anos de 1960. Ele serviu, como médico militar, junto ao exército português naquele momento colônia africana de Angola na década de 1970. Após a consumação do Salazarismo e com o início da libertação das colônias africanas, Vieira, tal qual uma grande parcela dos militares da época, regressa a Portugal. Conforme Dorneles (2020, p. 70): "Tal período dimensionou ao escritor contato com a exuberância da natureza africana, convivência com as agruras da população local, familiaridade com situações extremas da guerra colonial e conexão com a arte e o artesanato africanos".

Na década de 1980, Vieira começa a atuar como docente na Universidade Nova Lisboa, em suas incumbências de ensino e pesquisa nos ramos Etologia e Antropologia. Em tal horizonte, trouxe a lume vários artigos em revistas acadêmicas, fez orientação de estudantes de pós-graduação e supervisionou pesquisadores de pós-doutorado. Nessas

1 Pesquisa apresentada junto ao evento "14º Seminário do Grupo de Pesquisa Literatura e Vida A Literatura no Ensino Básico: Metodologias, Abordagens, Práticas", na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, de 16 a 20 de maio de 2023.

duas esferas, Vieira lançou três livros: *Etologia e ciências humanas* (1983), *Ensaios sobre a evolução do homem e da linguagem* (1995) e *A evolução do darwinismo* (2009).

Além das ações como médico psiquiatra e docente de etologia e antropologia, o pesquisador lusitano (BNP, 2023) escreveu títulos literários e ensaios sobre arte e filosofia a partir dos anos de 1970, lançando diferenciadas modalidades e obras. O escritor (Companhia das Ilhas, 2023) vários livros de ensaios, tais quais *Discurso da ruptura da noite*; *A fenomenologia da criação artística em Mário Botas*; *Ensaio sobre o termo da história*; *Metamorfose e jogo em Mário de Sá Carneiro*; *Improvisações sobre a ideia de Deus*; *O perceber do mundo*, *o ser e o saber*; *Elogio da descrença*; *Viagem pelo Brasil*, com os quais discorre sobre temas e âmbitos. Na produção literária Vieira criou uma obra dramática – *O oráculo*; um título de composições poéticas – *Poemas sobre a morte, a aniquilação e o jogo*; três coletâneas de contos – *Sete contos de fúria*, *Olhares de Orfeu, Dissonâncias* (este intitulado de *Contos com monstros* no Brasil) e um conto que foi transformado em livro – *A undécima praga*; e quatro narrativas longas, os romances *Doutor Fausto, Tunturi, O regresso de Penélope* e *Fim de império*.

Vieira optou por diferenciar suas produções, já que as modalidades de criação são distinguidas pela assinatura de autoria. As produções vinculadas aos estudos acerca das áreas de etologia e antropologia utiliza-se o nome acadêmico António Bracinha Vieira. Já as obras literárias são assinadas com o nome artístico António Vieira. Tal nome, no Brasil, possui homônimos, o que pode causar uma associação diferente quando é citado:

> No Brasil, tal fato ora se torna controverso, ora curioso, pois, associa-se, muitas vezes, a designação António Vieira aos homônimos: Padre Antônio Vieira, escritor e pensador jesuíta do chamado barroco ibérico, e, em escala menor, o cantor e compositor maranhense Antônio Vieira. (Dorneles, 2020, p. 71)

No presente artigo, daremos destaque aos livros de contos, mais especificamente: *Contos com monstros* (2001) e *Olhares de Orfeu* (2013). Em grande parte dos contos criados por Vieira, há utilização de recursos de composição e atributos da esfera mitológica de diversas épocas e lugares. O autor utiliza vários elementos nas suas produções contísticas, seus contos transitam pelo fantástico, distópico, irônico e geralmente são permeados de crítica social e política.

As narrativas presentes na obra *Contos com monstros,* em ordem de aparecimento, são: "Os bonzos", "O golem", "A ânfora", "A conferência", "O confronto", "A procura", "Tamar", "O objeto", "O dragão", "As folhas das palavras tomam já cores profundas". No *post scriptum* do presente livro, o autor dá indícios dos recursos utilizados na criação de seus contos:

> Que o efeito de tudo isto – ou seja, a leitura de um conto concluído – possa bulir com a realidade, e o mundo de essências (da ficção) venha a influir no mundo de fundamentos (da acção), eis o motivo para a maior das surpresas: só a analogia, o contraste, a ironia, o paradoxo ou a provocação podem

desencadear tão insólito encontro entre os dois mundos – o do prazer e o do poder – fazendo com que o jogo do fictício estremeça a solidez do mundo que parece sério e sólido, onde decorre a rotina dos homens e se exercem os dinamismos da sociedade. (Vieira, 2001, p. 157)

Visualizamos com a citação acima, que a figura do autor busca provocar o leitor através da escrita, tendo em consideração que seus contos são permeados de analogias, ironias, contrastes e o enigmático geralmente está presente. Tudo isso faz com que a leitura seja mais aberta a possibilidades de interpretação e novos horizontes, a partir de um mesmo conto, podem ser apontados. Conforme pontua Silva, as narrativas nos adentram no nível do imaginário e nos restituem ao real sem qualquer resposta, instaurando-nos na esfera da dúvida:

Nesses contos, assim como em outros, parece haver uma proposta de fusão de universos aparentemente incompatíveis em que uma realidade acabada e limitada se dissolve numa outra fictícia, ilimitada e imaginária, onde tudo é quase possível. Nós, leitores, somos colocados numa corda de ***Jump***. Arremessados ao abismo infinito do imaginário, a corda (tecedura textual) nos arrasta a outro abismo – da realidade agora questionável – e nos abandona. (Silva, 2001, p. 119)

No livro *Olhares de Orfeu* (2013)*,* em sequência de apresentação, as narrativas presentes na obra são: “O grande luto”, “O festim”, “Jonas, ou os benefícios da prece”, “O último fio do tempo”, “A paixão segundo JL”, “A passagem, ou o regresso do caçador Gracchus”, “Hapax”, “A aparição”, “A princesa de Nara”, “A transmigração”, “O bom selvagem” e “Eram tons só cinzentos sobrepostos”. Destaca-se, nesse livro, que parte dos contos possui uma epígrafe introdutiva que se relaciona com a narrativa e apresenta um direcionamento para as reflexões acerca de seu conteúdo. Como, por exemplo, a epígrafe[2] que principia o conto “Jonas, ou os benefícios da prece*”,* a qual foi extraída do “Livro de Jonas” da bíblia hebraica e o conto em questão trata de uma narrativa em que Jonas é a principal personagem. Ademais, vários elementos míticos estão presentes nos contos, como o próprio título do livro já aponta a alusão ao Orfeu das mitologias gregas e romanas (Ovidio, 1983; Apolodoro, 1985; Grimal, 2005), e isso também pode ser desdobrado no conto “Eram tons só cinzentos sobrepostos”. A seleção temática de referências associadas a ações do universo órfico (no caso, o olhar) constitui um elo para o estabelecimento de interfaces de caráter artístico, vivencial e filosófico, como pode ser vislumbrado nessa asserção de Maurice Blanchot:

Quando Orfeu desce em busca de Eurídice, a arte é a potência pela qual a noite se abre. **A noite, pela força da arte, acolhe-o,** torna-se a intimidade acolhedora, o entendimento e o acordo da primeira noite. Mas é para Eurídice que Orfeu desce: **Eurídice é,** para ele, **o extremo que a arte pode atingir,** ela é, sob um nome que a dissimula e sob um véu que a cobre, o ponto profundamente obscuro para o qual parecem tender a arte, o desejo, a morte,

2 “As águas assediavam-me até ao sopro, o abismo envolve-me, as algas vendam-me a cabeça. Às entranhas dos montes desci. Os ferrolhos da terra fecharam-se obstinados contra mim” (Jonas *apud* Vieira, 2013)

> a noite. Ela é o instante em que a essência da noite se aproxima da outra noite. (Blanchot, 2011, p. 186; grifos nossos)

Em interlocução com as proposições de Blanchot, portanto, soma-se ao diálogo entre os textos literários e as figuras e narrativas mitológicas, a abertura para determinadas esferas de atuação. Estas esferas têm, paradoxalmente, em elementos como intrepidez, curiosidade, volição e tragicidade determinados avanços e limitações do agir humano na interlocução dessas intersecções compositivas.

3 I FEIÇÃO CONTÍSTICA

> É nesta óptica de metamorfose, seja leve e sutil ou deformante ao extremo, que a textura de um conto se decide: quer se formem monstros a partir de homens, ou até – ó surpresa – homens a partir de monstros.
>
> (Vieira, 2001, p. 159)

Inicialmente destacamos a disposição do conto "A ânfora" (2001), o qual estabelece pontos de contato com o chamado realismo fantástico. O conto começa com o protagonista A. ingressando em um prédio de uma grande instituição não nomeada na narrativa. Após ter passado por um inquérito realizado pelos guardas do local, dentro da edificação, A. avistou uma ânfora romana e, ao olhar dentro desse objeto, visualiza órgãos de uma mulher semissubmergidos, confusos, espalhados, tais quais estivessem em salmoura, além de mãos, cabelos e pálpebras. Em uma observação mais minuciosa, A. percebe que eram os restos de sua mãe que estavam dispostos no interior da ânfora. Tendo conhecimento desse cadáver, ele tenta alertar os beleguins com o fito de se livrar de qualquer suspeição a seu respeito acerca daquela morte. Entretanto, os guardas não ouviram, pois estavam focados em seus afazeres. A figura do narrador prossegue a expressão do conto destacando que a mulher anforal se embrincou no âmnio da ânfora para desempenhar funções secretas de influência e domínio:

> Vendo dali sem ser vista, podia vigiar a tudo e todos, **conhecer** quem saía e entrava, escutar o que era dito na antecâmara, saber que percurso seguiam os visitantes entre os vários possíveis (cada corredor tinha um destino expiatório próprio), e **subjugar**, a ponto de os despersonalizar, os guardas da entrada, ímprobos esbirros tidos ao seu serviço: se eles viam e anotavam tudo o que se passava, espiava-os ela a eles, e os olhos deles, assestados sobre os seus visitantes e até os passeantes (para não falar nas micro-câmaras dissimuladas por desvãos e esconsos, que eram olhos de máquinas sem sono que tudo registavam), proporcionava-lhe informações centuplicadas sobre quem ali vinha. (Vieira, 2001, p. 61; grifos nossos)

Durante a exposição da situação narrativa, o texto relata que a morte da mãe de A. fora sido discreta, assim como toda a vida dela. Ela embrenhou-se na ânfora com o objetivo de saber das coisas pelos olhos dos outros e exercitar o determinados níveis de poder de influência no mundo. Em seu prosseguimento, o conto dá destaque também para outras

ações misteriosas do protagonista A. nos meandros do interior do prédio, e para a sua saída quase imperceptível do local.

O conto “O festim”, por sua vez, narra o embate entre Deus e Leviathan. Deus, como estava entediado em sua solidão, decide criar Leviathan, o monstro submarino, para com ele se aventurar e apostar um jogo de xadrez. E divulgou ao seu povo que a carcça do monstro seria disponibilizado e dividido um dia, para o deleite dos homens. Portanto, sempre que Deus estava entediado, ele convocava Leviathan para o jogo. Até aproximar o momento em que um anjo anuncia aos homens que o festim prometido havia chegado e que o grande despojo seria, enfim, fornecido e compartilhado para comemorar o destino do mundo disputado ao jogo de xadrez: “[...] o supremo butim chegava para todos – e as gentes lançaram-se ávidas sobre a carcaça branca que nunca antes tinham visto (porque lhes era proibido olharem-na): e acharam-na deliciosa ao gosto, e encheram-se dela.” (Vieira, 2013, p. 17)

Após o povo ter se saciado, o anjo volta e faz a revelação: o despojo partilhado era o corpo de Deus e que Leviathan vencera a partida em um derradeiro lance de argúcia, dando o xeque-mate a Deus. Portanto, Leviathan seria de agora em diante o dono e único senhor do mundo inteiro:

> As gentes rolaram os olhos de espanto e de desvairo. Então o anjo bateu as asas e elevou-se no ar, e a corte obediente dos anjos de serviço tomou o voo a uníssono com ele. Sentiu-se em toda a praia o ruflar das asas violentas, mil plumas desprenderam-se, misturando ao fumo do festim e à poeira levantada da orla do deserto. Os fogos declinantes alumiavam umas nuvens baixas que passavam; através desse céu pálido, e apesar da turvação do espaço e dos sentidos, as gentes entreviram as silhuetas dos anjos que voavam para ocidente e ouviram-lhes os gritos estridentes, mistura indiscernível de lamentos, imprecações e gargalhadas. (Vieira, 2013, p. 18)

Logo, perfaz-se um circuito de euforia e declínio nas percepções e expectativas dos presentes, os quais acompanhavam esse jogo universal. Tal clivagem também situa essa composição contística num segmento de constituição mais associado à derrisão de certos triunfalismos prematuros, encontrada na disposição de uma apetite prematura diante de um escatológico banquete, como sinalizam as palavras da pesquisadora Golgona Anghel (2013) sobre esse conto no livro *Olhares de Orfeu*.

4 I ENTRELAÇAMENTO MITOLÓGICO E TEMPORAL

Na produção de contos, novelas, romances, peça teatral, produção poética e elaboração de ensaios de António Vieira a dimensão mitológica ocupa diferenciados âmbitos compositivos e reflexivos. Estão presentes mitologias procedentes de épocas e concepções muito diversas, tais quais às relacionadas às antiguidades gregas, romanas, egípcias, indianas, chinesas, japonesas, germânicas, persas etc. Em sua gênese, o mito traz várias relações de contiguidade com o texto literário, dentre elas, as noções de história,

tempo, criação. Nesse sentido, podemos dialogar com o que discorre o mitólogo Mircea Eliade:

> [...] conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do 'princípio'. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma 'criação': ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. (Eliade, 2013, p. 9)

Nas sociedades ditas "primitivas" os mitos possuem um papel fundamental, pois incorporam uma "história verdadeira", possuindo um "caráter sagrado, exemplar e significativo" (Eliade, 2013). É válido destacar que o mito é considerado uma "história verdadeira", tendo em vista que se relaciona em realidades com as quais se insere: "O mito cosmogônico é 'verdadeiro' porque a existência do Mundo aí está para prová-lo; o mito da origem da morte é igualmente 'verdadeiro' porque é provado pela mortalidade do homem, e assim por diante" (Eliade, 2013, 9). Ademais, há sociedades em que o mito se faz imperativo, nas quais inclusive se distingue os mitos, "histórias verdadeiras", das fábulas ou contos, que seriam denominadas como "histórias falsas". Em suma, os mitos narram eventos que se referem ao ser humano, como, por exemplo, a origem das coisas, os acontecimentos basilares que constituíram o homem tal como ele é. Por conseguinte, o mito é considerado, nesses horizontes, uma história verdadeira. Em contrapartida, para Mircea Eliade, as chamadas "histórias falsas" discorrem sobre episódios que não modificaram a condição humana:

> Os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje — um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras. Se o Mundo **existe**, se o homem **existe**, é porque os Entes Sobrenaturais desenvolveram uma atitude criadora no 'princípio'. Mas, após a cosmogonia e a criação do homem, ocorreram outros eventos, e o homem, **tal qual é hoje**, é o resultado direto daqueles eventos míticos, **é constituído por aqueles eventos.** Ele é, mortal porque algo aconteceu *in illo tempore*. Se esse algo não tivesse acontecido, o homem não seria mortal — teria continuado a existir indefinidamente, como as pedras; ou poderia mudar periodicamente de pele, como as serpentes, sendo capaz, portanto, de renovar sua vida, isto é, de recomeçá-la indefinidamente. Mas o mito da origem da morte conta o que aconteceu *in illo tempore*, e, ao relatar esse incidente, explica **por que** o homem é mortal. (Eliade, 2013, p. 13; grifos do autor)

Já o professor Junito de Souza Brandão, por sua parte, afirma que o mito é uma representação coletiva, que manifesta uma explicação do mundo, divulgada no decorrer de gerações; "Mito é, por conseguinte, a *parole*, a palavra 'revelada', o dito. E, desse modo, se o mito pode se exprimir ao nível da linguagem, ele é, antes de tudo, uma palavra que

circunscreve e fixa um acontecimento” (Brandão, 1987, p. 36). Evidencia-se, então, o poder da palavra, pois grande parte dos mitos são recitados em rituais:

> Rememorando os mitos, reatualizando-os, renovando-os por meio de certos rituais, o homem torna-se apto a repetir o que os deuses e os heróis fizeram ‘nas origens’, porque conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. ‘E o rito pelo qual se exprime (o mito) reatualiza aquilo que é ritualizado: re-criação, queda, redenção’. E conhecer a origem das coisas – de um objeto, de um nome, de um animal ou planta – equivale a adquirir sobre as mesmas um poder mágico, graças ao qual é possível dominá-las, multiplicá-las ou reproduzi-las à vontade’. Esse retorno às origens, por meio do rito, é de suma importância, porque ‘voltar às origens é readquirir as forças que jorraram nessas mesmas origens’. Não é em vão que na Idade Média muitos cronistas começavam suas histórias com a origem do mundo. A finalidade era recuperar o tempo forte, o tempo primordial e as bênçãos que jorraram ***illo tempôre***. (Brandão, 2013, p. 39)

Nesse viés, o rito recupera o tempo sagrado do mito, pois os homens das chamadas culturas primitivas interatuam de maneira diferenciada a irreversibilidade do tempo. E o mundo transcendente dos entes sobrenaturais é religiosamente acessível e reatualizável, já que:

> [...] o tempo profano, cronológico, é linear e, por isso mesmo, irreversível (pode-se ‘comemorar’ uma data histórica, mas não fazê-la voltar no tempo), o tempo mítico, ritualizado, é circular, voltando sempre sobre si mesmo. É precisamente essa reversibilidade que liberta o homem do peso do tempo morto, dando-lhe a segurança de que ele é capaz de abolir o passado, de recomeçar sua vida e recriar seu mundo. O profano é o tempo da vida; o sagrado, o ‘tempo’ da eternidade. (Brandão, 2013, p. 40)

Portanto, nessa perspectiva, de um lado há o tempo profano – cronológico e linear, do outro lado, há o tempo sagrado – cíclico, eterno. Em vista disso, quando são transportados conteúdos míticos para narrativas, alterações são realizadas para comportar essa nova realidade, como discorre a pesquisadora Adriana Monfardini:

> Na linguagem como no mito, ocorre uma transposição simbólica do conteúdo sensível em uma conformação objetiva. As metáforas linguística e mítica nascem ambas do mesmo esforço de concentração da percepção sensorial, peculiar a toda enformação, seja linguística, seja mítica. (Monfardini, 2005, p. 52)

Assim sendo, esse esforço de concentração sensorial se reatualiza em três transportes na produção contística contemporânea: na inserção mítica em narrativa, na elaboração literária e na crítica social de releituras míticas na obra literária. Nesses contornos, o conto “A ânfora” apresenta uma forte crítica social e política, como podemos constatar nos seguintes trechos:

> [...] entre os secretismos dos signos e a obediência sem limite se decide o absolutismo do poder. [...]
>
> De resto uma rede de incalculável precisão, invisível embora, articulava

olhares e ouvidos de outros e mais outros funcionários, informadores e executantes, através de todo o quarteirão, do bairro, da cidade, do país e, quem sabe?, da totalidade dos países (porque a cumplicidade das ideias é mais forte que a das origens), formando uma rede inextricável cuja circulação cifrada, maciça, insidiosa, era concentrada, canalizada e conduzida ao anfórico espaço. (Vieira, 2001, p.61)

Percebemos, através do transporte e da transformação de conteúdos míticos, que o conto “A ânfora” proporciona uma aguda crítica social e política no que diz respeito a formas de totalitarismo, em que uma pessoa ou um grupo possui graus de poder despótico para comandar uma sociedade ou uma nação. Visualiza-se isso em “A ânfora”, tendo em vista que os âmbitos em que se passam o conto são os de uma sociedade secreta, na qual uma mulher anforal exerce o poder sem limites para influenciar e comandar os contornos políticos e econômicos desse lugar. Além disso, o conto transita pelo fantástico, uma vez que em sua constituição há elementos sobrenaturais, como o fato de a mulher anforal comandar uma sociedade secretamente, algo que pode causar um estranhamento ao leitor. Bem como, move-se também pela distopia, já que a narrativa está ambientada em uma sociedade de regime totalitário e em configurações de espaço e tempo desbalizadas.

Assim como o conto “A ânfora”, o conto “O festim” efetua o transporte e a transformação de conteúdos míticos. Transitando por aspectos do conto mitológico e maravilhoso, “O festim” é constituído por elementos sobrenaturais, haja vista a figura do anjo, o monstro – Leviathan – e Deus. No conto supracitado, há um alto teor de crítica social e política, seja pelo motivo de Leviathan ter sido subestimado por Deus e os homens, ou pelo povo ter ido, com ânsia, sobre o despojo prometido, sem buscar saber quem, de fato, tinha ganhado a partida. Como nós podemos visualizar no trecho abaixo:

Mas, por mais que viessem, o supremo butim chegava para todos – e as gentes lançaram-se ávidas sobre a carcaça branca que nunca antes tinham visto (porque lhes era proibido olharem-na): e acharam-na deliciosa ao gosto, e encheram-se dela. (Vieira, 2013, p.17)

É válido destacar a constituição da presença da figura do narrador nas obras de Vieira, a qual exerce enorme importância nos direcionamentos que as narrativas tomam. No conto “A ânfora” (2001), a instância do narrador, em grande parte da narrativa, tece comentários acerca das questões que são apresentadas no decorrer da narrativa. De acordo com Filipe Reblin:

[...] os narradores que encontramos nos contos da obra de Vieira carregam consigo esse aspecto tão marcadamente importante para a presença narrativa. Mais do que narrar acontecimentos, talvez ouvidos ou lidos por eles, os narradores estão presentes do início ao fim dos contos como excelentes cicerones, guiando, muitas vezes pelas mãos, os leitores para caminhos que eles apresentam e conhecem muito bem, deixando traços indeléveis de seus relatos e histórias em nossa mente. (Reblin, 2014, p. 103)

A título de exemplificação, é possível, no trecho abaixo, ver a marca de ponderação

realizada pelo campo de atuação do narrador em “A ânfora”:

> A notícia da sua morte, de que A. permanecia o único depositário, fora um episódio circunstancial, discreto como toda a vida da mulher anforal: porque o verdadeiro poder se exerce na discrição, pelas malhas de uma rede omnipresente de escravos armados que espiam e intimidam, sussurram mensagens de uns para os outros e disseminam instruções que se infiltram, como um bolor maligno, pelos interstícios da democracia, maçã de cores fictícias e aparência salutar, mas gretada por fendas invisíveis e minada por vermes. (Vieira, 2001, p. 62)

Tanto no conto “A ânfora”, quanto no conto “O festim”, o narrador adotado **é** o do perfil heterodiegético (Genette, 1995), isto é, dispõe-se a constituição de um narrador que não participa da história que conta. No entanto, tal variante direciona a composição da narrativa na elaboração de reflexões acerca da desmesura de certas esferas de poder, muitas vezes insondáveis ao universo extratextual. Em ambos os contos supracitados, o âmbito da conformação do narrador deixa marcas de suas concepções sobre a condução da narrativa, bem como colabora na produção da ambientação das personagens (Franco Junior, 2009), como vemos no fragmento anterior na composição de informações sobre o protagonista e a mulher anforal.

5 I CONSIDERAÇÕES FINAIS

António Vieira é um escritor que ainda não possui uma fortuna crítica à extensão e à importância de sua obra, portanto a primeira seção foi dedicada à apresentação do escritor e de sua obra. Ademais, buscamos apresentar e discutir na segunda seção dois contos que foram nossos objetos de pesquisa. Por intermédio deles, evidenciamos parte dos elementos constitutivos dos contos de Vieira. Já na terceira seção, abordamos o entrelaçamento mitológico e temporal, foco de nossa pesquisa.

É interessante analisar as alterações que as figuras míticas recebem ao serem reposicionadas na tessitura literária, e isso se exterioriza na escrita de Vieira, haja vista que personagens da esfera mitológica das mais variadas extrações são um dos elementos recorrentes em suas obras. Muitas vezes, Vieira utiliza figuras míticas para representar metaforicamente situações humanas, bem como imprime em seus contos reflexões acerca de problemáticas contemporâneas e nos coloca em posição de reflexão acerca da (ir)realidade posta no conto. Nesse caminho, foram vislumbradas as transformações propiciadas por meio do efeito de continuidade temporal das personagens mitológicas na sua projeção para momentos históricos diferentes, através das distintas acepções e ocorrências de tematização temporal, e por intermédio do desdobramento da trama narrativa com o emaranhamento dos tempos.

REFERÊNCIAS

ANGHEL, Golgona. Recensão crítica de Olhares de Orfeu, de António Vieira. **Revista Colóquio/Letras**. Lisboa, n. 185, jan. 2014, p. 232-235.

APOLODORO. **Biblioteca mitológica**. Tradução: Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Editorial Gredos, 1985.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. v. 1. Petrópolis: Vozes, 1986.

COMPANHIA DAS ILHAS. "Autor Antonio Vieira". *In*: **Companhia das Ilhas**. Lajes do Pico: Companhia das Ilhas, 2023. Disponível em: https://companhiadasilhas.pt/autor/antonio-vieira/ Acesso em: 26 jun. 2023.

BNP. António Vieira. *In*: **Biblioteca Nacional Portuguesa**. Lisboa: Biblioteca Nacional Portuguesa, 2023. https://bibliografia.bnportugal.gov.pt/bnp/bnp.exe/q?mfn=5823&qf_AU==VIEIRA%2C%20ANTONIO%2C%201941- Acesso em: 26 jun. 2023.

DORNELES, Marcos Rogério Heck. **Ruínas da modernidade**. Uberlândia: Pangeia Editora, 2020.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6. ed. Tradução: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. "Operadores de leitura da narrativa". *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia. (org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana.** Tradução: Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005

MONFARDINI, Adriana. O mito e a literatura. **Terra roxa e outras terras:** revista de estudos literários. Londrina, UEL, v. 5, p. 50-61, 2016. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24751 Acesso em: 3 jul. 2023.

NUNES, Benedito. **Ensaios filosóficos**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

OVIDIO. **As metamorfoses**. Tradução: David Gomes Jardim Júnior. São Paulo: Ediouro, 1983.

REBLIN, Filipe. **Contos com monstros:** aspectos da identidade e da fantasia em contos do escritor contemporâneo António Vieira. Orientador: Antônio Augusto Nery. 2014. 110 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

SILVA, Carlos Roberto da. (Con) fabulações: António Vieira e a ironia romântica. **Cadernos CESPUC de Pesquisa**. Belo Horizonte, n. 9, p. 111-123, ago. 2017.

VIEIRA, António. **Contos com monstros**. São Paulo: Globo, 2001.

_______ **Sete contos de fúria**. São Paulo: Globo, 2002.

__________ **Olhares de Orfeu:** contos órficos. Lisboa. Editora & etc, 2013.

METALINGUAGEM E ENVELHECIMENTO: UMA RESENHA DE *VOU PARA CASA*, UM FILME DE MANOEL DE OLIVEIRA

Data de submissão: 14/10/2024 *Data de aceite: 01/11/2024*

Gabriela Cristina Borborema Bozzo
FCLAr/UNESP
Araraquara – SP
https://lattes.cnpq.br/8978103083856101

RESUMO: A presente resenha se propõe a resumir o filme *Vou para casa*, de Manoel de Oliveira, bem como averiguar nesse *corpus*, concomitantemente, a metalinguagem, a intertextualidade entre diferentes formas artísticas (a saber: teatro, cinema, literatura) e o tema do envelhecimento, do luto e da não-pertença.
PALAVRAS-CHAVE: Manoel de Oliveira; cinema; teatro; literatura.

METALLANGUAGE AND AGING: A REVIEW OF *VOU PARA CASA*, A FILM BY MANOEL DE OLIVEIRA

ABSTRACT: The present review proposes to summarize the film *Vou para casa*, by Manoel de Oliveira, as well as to investigate in this corpus, concomitantly, the metalanguage, the intertextuality between different artistic forms (namely: theater, cinema, literature) and the theme of aging, grief and the sense of not belonging.
KEYWORDS: Manoel de Oliveira; cinema; theater; literature.

O filme de 2001, de Manoel de Oliveira, se passa em Paris, na França, no ano de 2000. É uma produção francesa e portuguesa. A história se inicia com a encenação de *O rei está morrendo* (1962), de Eugène Ionesco, na qual Gilbert Valence, personagem principal interpretado por Michel Piccoli, interpreta o rei Bérenger. É interessante destacar que essa peça de teatro configura uma metáfora da vida de Gilbert, pois assim como o rei não quer dar seu último suspiro na peça do Teatro do absurdo de Ionesco, ele também não quer, ao longo do filme, dar seu último suspiro na carreira de ator, pois deseja continuar exercendo o trabalho que ama. Ainda, Gilbert almeja dar o último suspiro como ser humano independente, o que parece acontecer quando ele passa a notar sua fragilidade quando a terceira idade chega. Esta fragilidade fica evidente, por exemplo, quando ele é assaltado e quando esquece as falas do seriado que está filmando no final do longa, que é quando produz a frase

que nomeia o filme: “vou para casa”.

Após o término da peça, três homens esperavam-lhe no *backstage* para informar a morte de sua esposa, filha e de seu genro em um acidente de carro, deixando o neto Serge aos cuidados do avô Gilbert e de Guilhermina, governanta da casa do avô.

Nas cenas que se passam após os falecimentos citados e a ida de Serge à escola, que é observada por Gilbert através da janela, vemos o personagem confrontar, de diversas maneiras, a passagem do tempo. Isto se dá, por exemplo, quando observa a pintura de Jack Vettriano, que retrata um jovem casal a bailar na areia da praia enquanto dois serviçais seguram os guarda-chuvas para eles. Outro momento em que Gilbert confronta o tempo é quando ele observa o rosto – jovem – de uma manequim em uma vitrine de uma loja de roupas femininas, como se o mundo lhe dissesse que ali só há espaço para os jovens.

Em seguida, vemos a encenação de *A tempestade* (1610), de William Shakespeare, na qual Gilbert interpreta Próspero, um velho cheio de cóleras cujo “velho cérebro está transtornado”, que profere a célebre frase “somos feitos da mesma matéria que os sonhos”.

Enquanto conversa com seu amigo e empresário num café, o diálogo é ouvido pelo telespectador enquanto a câmera filma os pés de Gilbert, que vestem o novo sapato. O desconforto com a conversa sobre a sua solidão após a morte de sua esposa é demonstrado no desconforto – negado por ele no momento – com os novos sapatos, que funcionam como uma metáfora do desconforto que se tornou sua vida após se tornar viúvo: uma nova situação que não lhe agrada, mas com a qual deve lidar para seguir em frente. O pé apenas aquieta-se quando se defende ao dizer que não é um solitário, pois tem o neto, os amigos, o teatro e o cinema, sendo estes dois últimos a grande paixão da sua vida. O pé, nessa cena, representa o conforto frente às situações: ao falar do mundo conhecido, o teatro e o cinema, o pé aquieta-se, porque neste mundo Gilbert encontra certa segurança.

Após sair do café com o amigo, Gilbert é assaltado por um usuário de drogas com uma seringa contaminada enquanto caminhava sozinho até a estação para pegar um táxi. O ladrão leva o casaco, o relógio e o par de sapatos novos. O momento do assalto é importantíssimo para entender o tema central do filme: envelhecimento. Neste momento, Gilbert percebe sua fragilidade como idoso e percebe que, acima de tudo, o tempo está passando.

Outra cena que transborda significado acerca do tema do envelhecimento é quando ele fala sobre o assalto e cruza os pés de forma tímida com os sapatos antigos. Esta cena se dá quando seu empresário e amigo, com quem estava no café no dia anterior, convida-lhe para falar sobre um contrato com a TV juntamente com Sylvia, atriz que tem interesse romântico em Gilbert, apesar de ter idade para ser sua filha. É interessante destacar que ele nunca se interessa por trabalhos de TV, como diz ao seu empresário na cena do café antes do assalto. Sua paixão sempre será o teatro e o cinema. Para Gilbert, a TV sempre explora cenas na cama e de violência, compondo um tipo de trabalho que ele não aprecia.

É interessante notar uma ligação muito valiosa entre a cena no café, com seu

empresário, e na sala dele, com Sylvia e Gilbert: no café, Gilbert diz que não interpreta e sim vive os personagens. Na sala do empresário, ele incomoda-se quando a TV pensa nele para o papel de um velho bobo e senil que cai na ladainha de uma jovem que só quer lhe roubar dinheiro, como se lhe dissessem que ele é ou poderia ser aquele velho. Isto faz ainda mais sentido quando lembramos da insistência do empresário na normalidade da relação entre Sylvia e Gilbert, caso ocorresse, enquanto ele acha um absurdo fazer tal papel: aqui, ficção e realidade dentro da narrativa fílmica de Manoel de Oliveira mantêm contato. Tanto contato que, na série de TV proposta, Sylvia interpretaria a jovem que seduziria o personagem de Gilbert. Ele, que *vive* os personagens, não aceita encenar o que lhe fora proposto, bem como também não aceitaria viver uma relação com Sylvia.

Gilbert não aceita, após tantos anos dedicando-se ao tipo de arte que ele acredita (cinema e teatro), cair para o gosto do público do senso comum, que gosta de sexo e violência na tela da televisão. Contudo, os trabalhos que lhe interessam já não mais se interessam por ele: já não surgem trabalhos de alta cultura para ele atuar.

A cena seguinte, dentro do táxi, traz uma interessantíssima configuração. No cinema mais comum, aquele que, inclusive, Gilbert criticaria, as cenas dentro de carros filmam a parte da frente do carro, ou seja, a estrada que está por vir, o futuro. Nessa cena, a câmera fica onde os olhos de Gilbert ficam: do lado, vendo a vida passar, a vida que continua e que passa rápido demais, da qual ele já não se sente parte, da mesma forma que não se sente parte dessa cultura de massa representada pelos seriados dos quais ele recusa-se a fazer parte. Ele resiste à cultura de massa.

Quando ele aceita fazer um pequeno papel de Buck Mulligan em uma adaptação de *Ulysses*, para substituir um ator que sofreu um acidente, sua idade e o ridículo de tentar menti-la na produção da adaptação tornam-se marcantes. Claramente, Gilbert sente-se desconfortável com a maquiagem e a peruca e odeia esse momento em que ele deve fingir ter outra idade. Isso se dá porque Gilbert não interpreta seus personagens, mas sim os vive, e não pretende, de forma alguma, viver como alguém que finge a própria idade e mente para si mesmo sobre ela. É a este papel que ele detesta que ele está se rebaixando. Da mesma forma que ele se recusa a rebaixar-se ao papel de velhos que têm relações com moças jovens como Sylvia.

Durante o ensaio de *Ulysses*, é interessante destacar que a câmera foca no rosto do diretor, ou seja, nas suas reações frente a atuação de Gilbert, ao invés de focar na cena que está ensaiando. O diretor corrige as falas de Gilbert quando esse erra alguma coisa, e suas expressões revelam ansiedade frente a encenação de Gilbert. A ansiedade do diretor traduz a ansiedade do espectador frente à cena: será que Gilbert irá conseguir? No meio do ensaio, o diretor pede que Gilbert vá para casa ensaiar o texto, pois ele errou ambas diversas vezes. Por fim, Serge encontra seu avô no dia seguinte dormindo no sofá porque quis decorar o texto todo.

No dia seguinte, na filmagem, a câmera está voltada para a cena dos atores e não

para o diretor. No fim de uma sucessão de erros, ele desiste e diz "vou para casa, vou descansar". Nesse momento, Gilbert está claramente esgotado e sem fôlego. É o momento em que reconhece sua idade e seus limites. Após esse momento, Gilbert anda por Paris encenando as falas com a entonação que o diretor queria, como se ele tivesse perdido o controle.

Na cena final, Serge olha para seu avô com tristeza e não o reconhecimento frente seu cansaço e sua condição senil. Isso se dá porque Serge acreditava na imagem que Gilbert constrói de si para os demais: jovem, ator, ainda trabalhador e cheio de energia. No fim, Serge vê o cansaço de seu avô e tristemente não o reconhece.

Como pode-se observar, o filme de Manoel de Oliveira compõe uma metalinguagem sobre o cinema, pois retrata a vida de um ator, as filmagens etc., e uma relação com as demais linguagens artísticas, como o teatro nas encenações de *O rei está morrendo*, de Ionesco, e *A tempestade*, de Shakespeare; e o romance, na encenação de *Ulysses*, de James Joyce. Podemos sugerir que os temas do filme de Oliveira são o envelhecimento, como citado anteriormente, a não-pertença e a resistência à mudança, com os quais os textos escolhidos trazem intertextualidade. O primeiro e o último são muito retratados em Ionesco, enquanto os três aparecem na relação do personagem Gilbert com os textos nomeados. Por fim, *Vou para casa* traz um riquíssimo caso de relação entre as diferentes linguagens artísticas tanto na forma quanto no conteúdo.

REFERÊNCIAS

VOU para casa. Direção de Manoel de Oliveira. Lisboa: Madragoa Filmes, 2001. (90 min.).

CAPÍTULO 6

GEOTERMINOLOGIA: MAPEAMENTO CARTOGRÁFICO DA TERMINOLOGIA DA FARINHA DE MANDIOCA NA AMAZÔNIA, PARÁ, BRASIL

Data de submissão: 28/08/2024 *Data de aceite: 01/11/2024*

Elias Maurício da Silva Rodrigues
Universidade Federal Rural da Amazônia
Capanema – Pará
http://lattes.cnpq.br/9461369240785888

RESUMO: Este artigo científico apresenta alguns resultados de uma pesquisa que visou descrever os termos utilizados na produção da farinha de mandioca na Amazônia paraense. O objetivo geral do estudo foi a elaboração de um glossário eletrônico monolíngue em português brasileiro, que mapeou a distribuição geográfica dos termos reconhecendo a linguagem especializada associada à prática tradicional dessa atividade como saberes locais. O método adotado baseou-se nos estudos socioterminológicos, conforme as orientações de Gaudin (1993; 2003); Faulstich (1995; 2006), aliados à perspectiva da Geografia Linguística (COSERIU, 1982; BRANDÃO, 1991; THUN, 2005; CARDOSO, 2010). Foram realizadas entrevistas com agricultores das mesorregiões do estado do Pará (Baixo Amazonas, Marajó, Nordeste, Sudeste e Sudoeste Paraense), constituindo um corpus de linguagem oral especializado. A análise dos dados terminológicos seguiu protocolos socioterminológicos, incluindo a extração semiautomática de termos e o mapeamento cartográfico de algumas variantes geográficas. Os resultados demonstraram a importância cultural e socioeconômica da produção de farinha na região, evidenciando que grande parte da produção agrícola do Pará destina-se à fabricação de farinha de mandioca. A pesquisa conclui que a terminologia associada à produção da farinha na Amazônia paraense é um reflexo da prática sociocultural dos trabalhadores rurais e que o estudo dessa terminologia contribui para a preservação do patrimônio lexical e cultural da região.
PALAVRAS-CHAVE: Geoterminologia, Socioterminologia, Farinha de mandioca

GEOTERMINOLOGY: CARTOGRAPHIC MAPPING OF CASSAVA FLOUR TERMINOLOGY IN THE AMAZON, PARÁ, BRAZIL

ABSTRACT: This scientific paper presents some results of a research that aimed to describe the terms used in the production of cassava flour in the Amazon of Pará. The general objective of the study was

to develop a monolingual electronic glossary in Brazilian Portuguese, which mapped the geographic distribution of terms, recognizing the specialized language associated with the traditional practice of this activity as local knowledge. The method adopted was based on socioterminological studies, according to the guidelines of Gaudin (1993; 2003); Faulstich (1995; 2006), combined with the perspective of Linguistic Geography (COSERIU, 1982; BRANDÃO, 1991; THUN, 2005; CARDOSO, 2010). Interviews were carried out with farmers from the main mesoregions of the state of Pará (Amazonas Lower, Marajó, Northeast, Southeast and Pará Southwest), constituting a specialized oral language corpus. The analysis of terminological data followed socioterminological protocols, including semi-automatic extraction of terms and cartographic mapping of some geographic variants. The results demonstrated the cultural and socioeconomic importance of flour production in the region, showing that a large part of Pará's agricultural production is destined for the manufacture of cassava flour. The research concludes that the terminology associated with flour production in the Amazon, Pará, Brazil is a reflection of the sociocultural practice of rural workers and that the study of this terminology contributes to the preservation of the region's lexical and cultural heritage.
KEYWORDS: Geoterminology, Socioterminology, Cassava flour

1 I INTRODUÇÃO

A produção de farinha de mandioca é uma atividade tradicional de grande importância socioeconômica para as populações rurais da Amazônia paraense. Essa prática, que remonta ao período pré-colonial e ainda preserva técnicas herdadas dos povos indígenas, é responsável por uma significativa parcela da economia agrícola da região. Estima-se que aproximadamente 80% das raízes de mandioca produzidas no Brasil sejam destinadas à fabricação de farinha, o que destaca o papel central dessa atividade para a subsistência das comunidades locais (CEREDA, 2005). Diante disso, a descrição da terminologia associada a esse processo produtivo se torna essencial para a compreensão das dinâmicas culturais e sociais que permeiam essa prática.

No contexto dos estudos terminológicos, a Socioterminologia emerge como uma abordagem relevante, ao enfatizar a necessidade de considerar o contexto de uso dos termos e as condições sociais de produção do discurso especializado. Gaudin (1993) defende que a terminologia deve ser estudada a partir da observação do funcionamento da linguagem em seu meio de circulação, destacando a importância de se levar em conta os aspectos sociais e pragmáticos que influenciam o uso dos termos. Nesse sentido, a Socioterminologia não apenas descreve os termos, mas também refina o conhecimento sobre os discursos especializados ao explorar suas ligações com a sociedade (FAULSTICH, 2006).

Além disso, a Geolinguística, enquanto disciplina dedicada a estudar a variação linguística no espaço geográfico, complementa a perspectiva socioterminológica ao mapear a distribuição dos termos em diferentes regiões. De acordo com Cardoso (2010), os estudos geolinguísticos buscam identificar e descrever os diferentes usos de uma língua conforme

sua distribuição espacial, sociocultural e cronológica. Esse enfoque é particularmente relevante em uma região como a Amazônia, onde a diversidade linguística e cultural se reflete nas variações terminológicas presentes no cotidiano dos trabalhadores rurais.

Com base nesses referenciais teóricos, o presente estudo teve como objetivo descrever a terminologia da cultura da farinha de mandioca na Amazônia paraense, considerando a variação geográfica e as especificidades socioculturais envolvidas. Ao abordar a intersecção entre terminologia, sociedade e espaço geográfico, o estudo pretendeu ampliar o conhecimento sobre as práticas culturais locais e fortalecer o campo dos estudos terminológicos no Brasil além de contribuir para a preservação do patrimônio lexical da região.

2 I REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 Socioterminologia: perspectivas e contribuições

A Socioterminologia, enquanto subcampo da Terminologia, busca integrar os estudos sobre a variação dos termos ao contexto social em que esses são usados. Essa abordagem surge em resposta às limitações da Terminologia tradicional, que, centrada em uma visão prescritiva e estática dos termos, tende a desconsiderar o caráter dinâmico e contextual da linguagem. François Gaudin, um dos principais teóricos dessa vertente, destaca a importância de considerar o funcionamento real da linguagem especializada, observando como os termos circulam em diferentes contextos sociais e produtivos.

Para Gaudin (1993), a Terminologia não pode se limitar ao estudo dos termos em sua forma idealizada, mas deve incorporar uma análise do uso dos termos em práticas reais de comunicação. Isso implica reconhecer que os termos técnicos não são usados de forma homogênea, mas variam conforme o grupo social, a região geográfica e as práticas profissionais envolvidas. O autor argumenta que a Terminologia deve ser orientada pela observação das práticas linguísticas concretas, refletindo sobre as condições sociais e econômicas que moldam o uso dos termos em ambientes específicos.

Nesse sentido, Gaudin propõe uma ruptura com a Teoria Geral da Terminologia (TGT), desenvolvida por Eugen Wüster, que defende uma visão normativa da terminologia, voltada para a padronização e homogeneização dos termos técnicos. A Socioterminologia, por outro lado, adota uma abordagem descritiva e interdisciplinar, aproximando-se da sociolinguística ao estudar a variação terminológica em função de fatores sociais, econômicos e culturais. Dessa forma, a Socioterminologia contribui para uma compreensão mais ampla e contextualizada da linguagem especializada, indo além da mera catalogação de termos.

A professora e pesquisadora Enilde Faulstich, outra importante referência na área, coaduna com a perspectiva de François Gaudin ao enfatizar a relação entre terminologia e

sociedade. Segundo Faulstich (2006), a Socioterminologia oferece ferramentas para uma análise mais refinada dos discursos especializados, considerando as práticas sociais e linguageiras. Ela destaca que a terminologia deve ser compreendida como um reflexo das condições de produção do conhecimento em um determinado campo, sendo essencial analisar os fatores que influenciam a criação e a circulação dos termos.

Assim, a Socioterminologia contribui para o refinamento das obras terminológicas ao explorar as interações entre linguagem e sociedade. Essa abordagem permite uma compreensão mais precisa das variações terminológicas em diferentes contextos geográficos e sociais, sendo especialmente relevante em estudos sobre terminologias locais e regionais, como é o caso da terminologia da produção de farinha de mandioca na Amazônia paraense. Ao integrar essa perspectiva ao estudo terminológico, é possível captar a riqueza e a diversidade do léxico especializado, bem como preservar o patrimônio cultural e linguístico de comunidades tradicionais.

2.2 Geolinguística: variação linguística no espaço geográfico

Enquanto a Socioterminologia explora a variação terminológica sob uma perspectiva social e contextual, a Geolinguística, ou Geografia Linguística, foca na variação da linguagem em relação ao espaço geográfico. Essa disciplina dedica-se ao estudo das diferentes formas de uma língua em sua distribuição espacial, investigando como fatores geográficos, culturais e históricos influenciam a diversidade linguística em determinadas regiões.

Coseriu (1982) foi um dos primeiros a desenvolver uma teoria abrangente sobre a variação linguística, estabelecendo as bases para o que viria a ser a Geolinguística moderna. Em sua obra, Eugenio Coseriu argumenta que toda língua é essencialmente uma variedade, uma vez que o uso da linguagem sempre varia de acordo com o contexto em que é empregada. Ele destaca a importância de se considerar a dimensão geográfica da variação linguística, reconhecendo que fatores regionais desempenham um papel crucial na formação de dialetos e variantes linguísticas. Coseriu (1982), considerando a importância da Geografia Linguística enquanto método dialetológico, afirma que esta "[...] pressupõe o registro em mapas especiais de um número relativamente elevado de formas linguísticas (fônicas, lexicais ou gramaticais) comprovadas mediante pesquisa direta e unitária numa rede de pontos de um determinado território [...]". Esses mapas especiais então reunidos podem ser considerados como "[...] coleções cartográficas de material linguístico" (Coseriu, 1982, p. 83).

Esse enfoque foi ampliado por autores como Cardoso (2010), que defende a aplicação do método geolinguístico para descrever a distribuição espacial das variedades de uma língua. Esta autora argumenta que os estudos geolinguísticos são fundamentais para identificar, descrever e situar os diferentes usos de uma língua conforme sua

distribuição geográfica. Esse tipo de estudo é particularmente relevante no Brasil, onde a vastidão territorial e a diversidade cultural resultam em uma grande variedade de formas linguísticas regionais.

Cardoso (2010) destaca, ainda, que a Geolinguística permite mapear as diferentes realizações linguísticas em função de fatores geográficos, fornecendo uma visão panorâmica das variações regionais. Ela enfatiza a importância de se levar em consideração a história de colonização e os processos migratórios, que têm um impacto significativo na formação das variantes linguísticas no país. Esse tipo de análise é especialmente útil para estudos terminológicos, como o que aborda a produção da farinha de mandioca no Pará, onde as práticas culturais e linguísticas variam entre as diferentes mesorregiões.

Thun (2005) complementa essa perspectiva ao argumentar que a variação linguística não pode ser vista de forma estática. Em vez disso, ela deve ser entendida como um processo dinâmico e contínuo, influenciado por fatores socioculturais e econômicos que estão em constante mudança. O autor sugere que o estudo da variação linguística deve incorporar uma análise das interações entre o espaço geográfico e os fatores sociais, considerando como essas interações moldam o uso da língua em contextos específicos.

Por sua vez, Brandão (1991) explora as implicações metodológicas dos estudos geolinguísticos, enfatizando a importância de se realizar um levantamento sistemático e representativo das variantes linguísticas em diferentes regiões. Ela argumenta que a Geolinguística deve ir além da simples coleta de dados linguísticos, incorporando uma análise detalhada das condições sociais e culturais que influenciam a variação. Isso é especialmente relevante em estudos sobre terminologias locais, como a terminologia da produção de farinha de mandioca, onde as variantes regionais refletem práticas culturais específicas e modos de vida tradicionais. De acordo com Rodrigues (2015) pode-se considerar que os atlas linguísticos são ainda fontes ricas em matéria sobre o léxico e podem ser aproveitados para ratificar ou abonar obras de natureza lexicográfica ou terminográfica uma vez que apresentam dados linguísticos de cunho regional que se tornam um valioso tesouro lexical do ponto de vista sociocultural.

2.3 Integração entre Socioterminologia e Geolinguística

A integração entre Socioterminologia e Geolinguística oferece uma abordagem robusta para o estudo da variação terminológica em contextos geográficos específicos. Ao combinar a análise social dos termos com o mapeamento de suas variantes regionais, é possível obter uma compreensão mais completa e detalhada das dinâmicas linguísticas envolvidas. Essa integração é particularmente útil em estudos sobre terminologias locais e regionais, como a presente pesquisa sobre a produção de farinha de mandioca na Amazônia paraense.

Enquanto a Socioterminologia permite captar as nuances sociais e culturais que

influenciam o uso dos termos, a Geolinguística fornece ferramentas para mapear essas variações no espaço geográfico, evidenciando como os fatores regionais impactam a linguagem especializada. No caso da produção de farinha de mandioca, essas abordagens complementares permitem descrever como as práticas culturais e produtivas das diferentes mesorregiões do Pará influenciam a criação e o uso de termos técnicos.

Dessa forma, o presente estudo busca contribuir para a preservação do patrimônio lexical da Amazônia paraense, ao mesmo tempo em que enriquece o campo dos estudos terminológicos no Brasil. Ao integrar a Socioterminologia com a Geolinguística, o estudo possibilita uma análise mais precisa e contextualizada da terminologia da produção de farinha, contribuindo para a compreensão das interações entre linguagem, sociedade e espaço geográfico. Essa integração pode ser considerada, a nosso ver, como um espaço para o estudo das variantes terminológicas e, portanto, uma Geoterminologia em que o enfoque geográfico poderá proporcionar o reconhecimento dos aspectos sociais, históricos e culturais em que os termos emergem.

3 | CONTEXTO DE PRODUÇÃO DA FARINHA DE MANDIOCA

3.1 Histórico da Produção de Farinha na Região

A produção de farinha de mandioca na Amazônia Paraense tem uma longa história, remontando aos tempos pré-coloniais, quando os povos indígenas já cultivavam a mandioca e utilizavam técnicas tradicionais para produzir farinha (ALBUQUERQUE, 1969). Com a chegada dos colonizadores portugueses, essas práticas foram adaptadas e difundidas, resultando em um aumento significativo na produção. Durante o século XIX, a farinha de mandioca consolidou-se como um produto essencial para a economia local e regional, sendo amplamente comercializada tanto no Brasil quanto exportada para outras regiões (CEREDA, 2005).

3.2 Processos de Cultivo e Beneficiamento da Mandioca

O cultivo da mandioca na Amazônia Paraense segue processos tradicionais que são transmitidos de geração em geração. O preparo do solo, conhecido como “roçado”, envolve a derrubada e queima da vegetação, prática comum entre as comunidades rurais da região (ALBUQUERQUE, 1969). Após o plantio, que ocorre em covas rasas, as raízes de mandioca são colhidas entre 10 a 18 meses depois.

O beneficiamento da mandioca para a produção de farinha inclui várias etapas: colheita, descascamento, lavagem, trituração, prensagem, secagem e torrefação (ALBUQUERQUE, 1969; CEREDA, 2005). A torrefação é a fase final e crucial, onde a massa da mandioca é levada ao forno de barro e mexida constantemente até atingir a textura ideal. Este processo tradicional garante a qualidade e o sabor característico da

farinha de mandioca produzida na região (ALBUQUERQUE, 1969).

3.3 Impactos Socioeconômicos e Culturais

A produção de farinha de mandioca é vital para a economia da Amazônia Paraense. Ela é uma das principais fontes de renda para as famílias rurais e pequenos agricultores que dependem dessa atividade para sua subsistência (CEREDA, 2005). A farinha também desempenha um papel crucial no abastecimento alimentar das populações locais e em outras regiões do Brasil.

Culturalmente, a produção de farinha está intrinsecamente ligada às tradições das comunidades rurais e ribeirinhas, sendo um símbolo de identidade e resistência cultural. As técnicas de produção, festas comunitárias e práticas agrícolas associadas à farinha de mandioca refletem a continuidade das tradições indígenas e caboclas na região (ALBUQUERQUE, 1969). Esses conhecimentos são transmitidos oralmente e mantêm vivas as práticas culturais que se perpetuam por gerações.

3.4 Contribuições dos Povos Indígenas nas Técnicas de Produção

Os povos indígenas desempenharam um papel central no desenvolvimento das técnicas de produção de farinha de mandioca. Eles foram os primeiros a domesticar a mandioca e desenvolver técnicas como o uso do "tipiti" para extração do tucupi, e a torrefação, que são práticas fundamentais no processo de produção da farinha (ALBUQUERQUE, 1969). Além disso, o conhecimento ecológico indígena sobre o manejo sustentável da mandioca permitiu que esta cultura se adaptasse ao ambiente amazônico, garantindo sua resistência às variações climáticas e à baixa fertilidade dos solos (CEREDA, 2005). A preservação dessas práticas é essencial para a sustentabilidade da produção de farinha na Amazônia e para a manutenção da diversidade cultural e biológica da região.

4 I METODOLOGIA

4.1 Constituição do Corpus

A constituição do corpus foi o primeiro passo para a realização desta pesquisa. Seguindo os princípios da Socioterminologia, como proposto por Gaudin (1993) e Faulstich (1995), optou-se por coletar dados linguísticos diretamente das práticas discursivas dos produtores de farinha de mandioca na Amazônia Paraense. A coleta de dados foi realizada por meio de entrevistas semiestruturadas, que permitiram captar a terminologia utilizada quanto ao seu contexto de uso.

O corpus linguístico foi composto por discursos orais coletados em cinco mesorregiões do estado do Pará: Baixo Amazonas, Marajó, Nordeste Paraense, Sudeste

Paraense e Sudoeste Paraense.
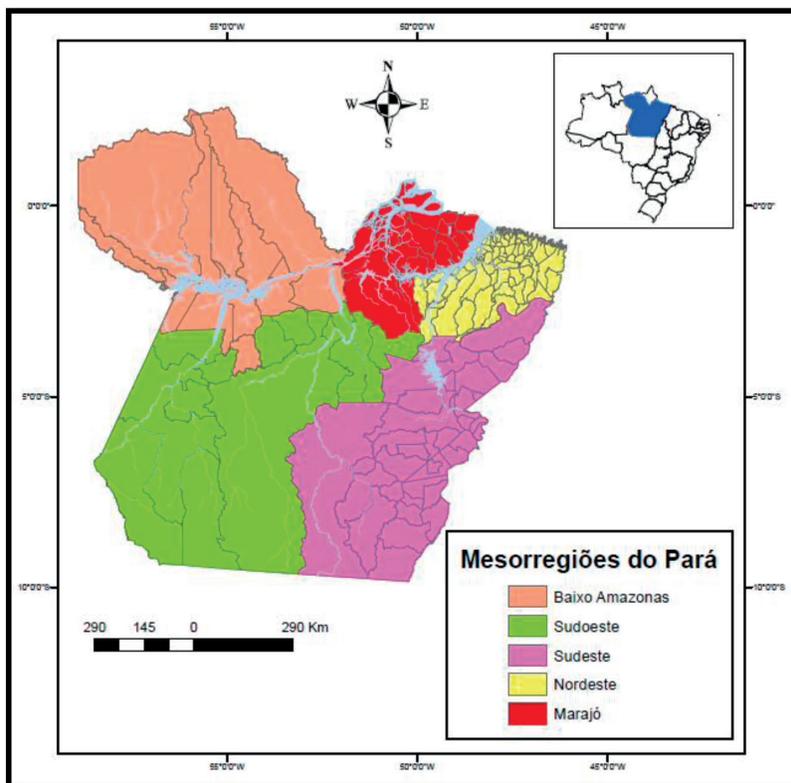
Fig.1 – Mapa das mesorregiões

Fonte: Rodrigues (2015)

A escolha dessas regiões se deu em função da diversidade cultural e linguística, permitindo assim, a observação das variações terminológicas em diferentes contextos geográficos. Para a organização do corpus, utilizou-se o software *WordSmith Tools*, seguindo a metodologia sugerida por Scott (2012) para a análise de corpora linguísticos.

4.2 Análise Terminológica e Geolinguística

A análise terminológica seguiu as diretrizes metodológicas estabelecidas pela Socioterminologia, focando na descrição dos termos a partir do contexto social em que são utilizados (GAUDIN, 2003). Cada termo coletado foi analisado quanto ao seu uso específico, significado, e variações regionais. O objetivo foi mapear as diferentes terminologias empregadas nas diversas etapas da produção da farinha de mandioca e como essas terminologias variam conforme o espaço geográfico.

Além disso, utilizou-se a abordagem geolinguística para compreender como a variação espacial influencia a terminologia. De acordo com Cardoso (2010), a Geolinguística

permite identificar e descrever as variações linguísticas em função da distribuição geográfica, sociocultural e cronológica. Assim, os dados coletados foram organizados em cartogramas, que evidenciam as diferenças e semelhanças terminológicas entre as regiões estudadas. O uso combinado da Socioterminologia e da Geolinguística possibilitou uma análise mais rica e contextualizada dos termos, respeitando as particularidades socioculturais de cada região.

5 I ANÁLISE TERMINOLÓGICA E MAPEAMENTO GEOGRÁFICO

5.1 Descrição dos termos coletados e suas variações regionais

O estudo terminológico realizado sobre a produção da farinha de mandioca na Amazônia Paraense revelou uma rica diversidade de termos empregados em diferentes contextos regionais. A coleta de dados, realizada em cinco mesorregiões do Pará, permitiu identificar tanto termos específicos quanto suas variações locais. Cada termo foi descrito em relação ao seu uso, função, e significado no contexto de produção da farinha, refletindo a complexidade linguística e cultural da região.

Os termos coletados foram categorizados de acordo com as etapas do processo produtivo da mandioca, desde o cultivo até o beneficiamento e comercialização da farinha. Por exemplo, termos relacionados ao preparo da terra, como “**aceiro**” (limite aberto ao redor do roçado para evitar a transposição de focos de incêndio) ou “**destoca**” (operação que consiste na retirada da sobra de tocos de árvores do solo após a queima), apresentaram variações significativas entre as regiões estudadas. Além disso, termos específicos que descrevem instrumentos ou locais onde ocorre o manuseio da mandioca, como “casa de farinha”, “caititu” e “masseira”, também variaram em função do conhecimento tradicional e das práticas locais.

5.2 Análise Comparativa entre as diferentes mesorregiões do Pará

A análise comparativa entre as mesorregiões Baixo Amazonas, Marajó, Nordeste Paraense, Sudeste Paraense, e Sudoeste Paraense evidenciou padrões de uso linguístico que se relacionam diretamente com fatores geográficos, culturais e econômicos. Para efeito de amostragem, iremos elencar apenas dois cartogramas, neste artigo científico, em que apresentam variantes terminológicas relacionadas a prática cultural de produção da farinha. Assim, cada mesorregião apresentou particularidades linguísticas que refletem as influências históricas e sociais específicas de cada área.

Além disso, a análise dos cartogramas destacou não apenas as variações lexicais, mas também as semelhanças que atravessam essas mesorregiões, revelando uma interconexão cultural subjacente, possivelmente resultado de fluxos migratórios internos e intercâmbios econômicos. Essa interconexão aponta para a existência de uma identidade

linguística regional mais ampla, ao mesmo tempo em que respeita as especificidades locais. As variações terminológicas encontradas, muitas vezes associadas a diferentes etapas do processo de produção da farinha, como a colheita, o descasque, a moagem e a torrefação, indicam que a linguagem funciona como um reflexo direto das condições geográficas e dos modos de vida de cada comunidade. Essas descobertas reforçam a importância de considerar a geografia linguística como uma ferramenta para entender não apenas as diferenças, mas também as continuidades culturais dentro da Amazônia paraense.

O cartograma 03 demonstra que, em todos os locais investigados, por exemplo, a terminologia mostrou-se fortemente influenciada por práticas indígenas, com termos como “tucupi” e “manipuera” (líquido extraído da raiz da mandioca no processo de produção da farinha). Por outro lado, destacam-se particularidades terminológicas como “água da mandioca”, “caldo da mandioca”, “água da tapioca” que sugerem usos metaforizados e presentes em uma ou outra região.
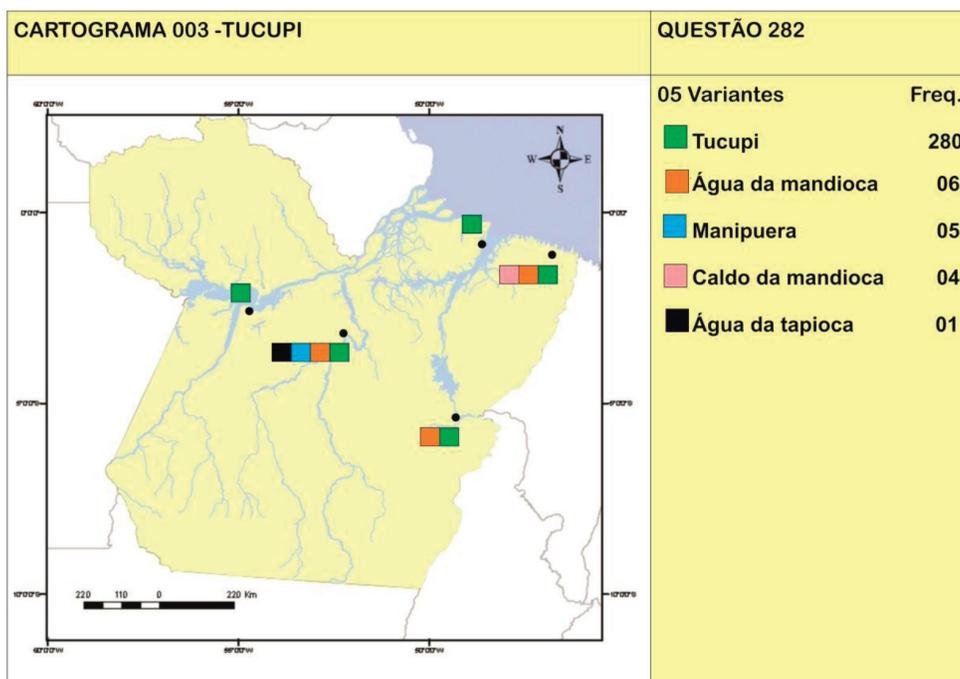
Fig. 2 – Cartograma terminológico de tucupi

Fonte: Rodrigues (2015)

Em relação aos termos específicos utilizados na produção de farinha de mandioca, como “tucupi” e “manipuera”, é importante destacar que ambos foram catalogados em dicionários de língua tupi, demonstrando a influência linguística indígena na região. Esses termos aparecem em obras de referência como as de Boudin (1978), Cunha (1999), Dias (1970), Tibiriça (1984), Sampaio (1986) e Sampaio (1987), evidenciando a persistência e a

relevância dessas palavras ao longo do tempo. A presença desses termos nos dicionários destaca a importância de preservar o patrimônio lexical, reconhecendo o valor cultural e histórico da terminologia indígena na Amazônia Paraense.

TERMOS	DICIONÁRIOS DA LÍNGUA TUPI							
	Boudin 1 (1978)	Boudin 2 (1978)	Cunha (1999)	Dias (1970)	Mello (1967)	Tibiriçá (1984)	Sampaio (1987)	Sampaio (1986)
Tucupi	tikupi, tukupi	tikupi, tukupi	tucupi, tocupi	tucupim	–	tucupi, tycupy	tycú-pi	tukupí
Manipuera	mani'o i-kwêr	mani'o i-kwêr	–	manipoeira	–	manicuera, manipuera	–	–

Fig. 3 – Termos em dicionários de língua indígena

Fonte: (Rodrigues, 2015)

A inclusão dos termos "tucupi" e "manipuera" nos dicionários de língua tupi não apenas atesta a longevidade e a importância dessas palavras no contexto cultural e linguístico da Amazônia Paraense, mas também sublinha a necessidade de preservação e valorização desse patrimônio lexical. Esses termos, que carregam consigo significados profundamente enraizados nas práticas culturais e sociais da região, exemplificam como a terminologia local está intrinsecamente ligada às tradições indígenas e à história regional.

O cartograma 11 apresenta o termo "rodo" (utensílio de madeira usado para mexer a farinha no forno) distribuído geograficamente em todas as regiões do Pará, indicando uma variante terminológica que pode estar influenciada pelo uso de práticas e instrumentos atuais. Essa uniformidade no uso do termo "rodo" sugere uma padronização que reflete a modernização gradual das técnicas de produção de farinha, conforme apontado por Lima (2015), que destaca a influência de práticas contemporâneas na terminologia das atividades tradicionais. Por outro lado, a variante terminológica "cuiapeua," presente na região do Baixo Amazonas, ressalta a origem indígena da atividade de produção de farinha. Esse termo é um exemplo de como as práticas tradicionais, especialmente aquelas ligadas às culturas indígenas, continuam a sobreviver e a ser transmitidas de geração em geração, mesmo em meio à modernização das técnicas e à introdução de novos termos. Conforme argumenta Machado (2012), a persistência de termos indígenas no vocabulário de práticas agrícolas tradicionais evidencia não apenas a resistência cultural dessas comunidades, mas também a importância de preservar essas terminologias como parte do patrimônio imaterial da região. Assim, o contraste entre o uso generalizado de "rodo" e a presença mais restrita de "cuiapeua" ilustra a coexistência de elementos antigos e novos na terminologia da produção de farinha, refletindo a complexidade e a riqueza da interação entre diferentes influências culturais e temporais na Amazônia Paraense.
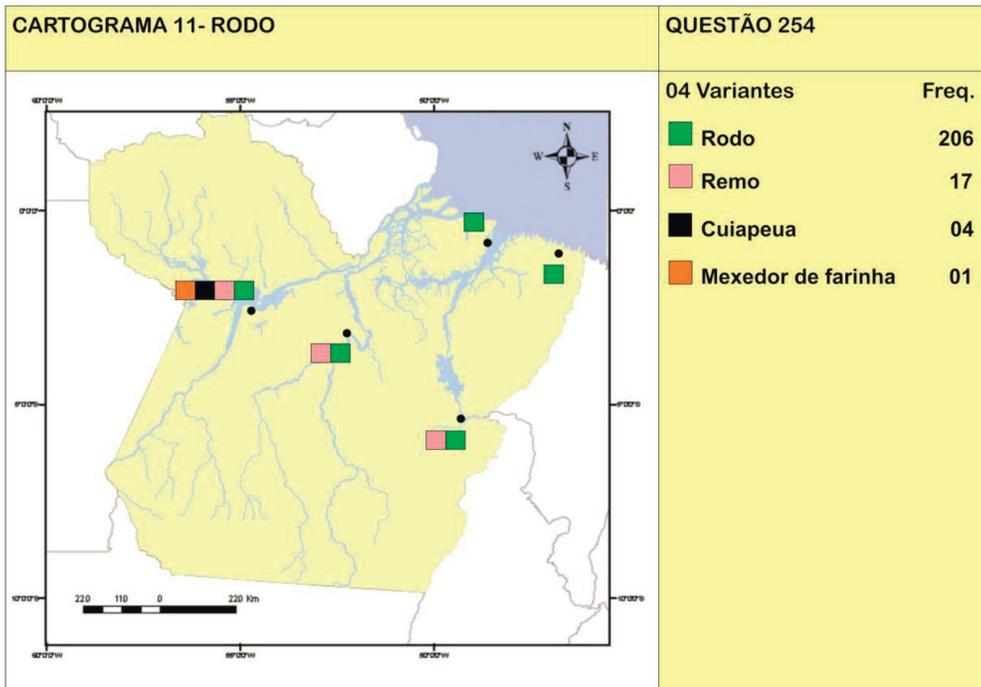
Fig. 4 – Cartograma terminológico de rodo

Fonte: Rodrigues (2015)

Além de sua presença no vocabulário atual, a variante terminológica "cuiapeua" também está registrada em dicionários de língua indígena, reforçando sua autenticidade e relevância cultural. Dicionários como os de Boudin (1978), Cunha (1999) e Tibiriçá (1984) catalogam "cuiapeua" como um termo de origem indígena, usado historicamente para descrever aspectos específicos da produção de farinha de mandioca. Essa documentação em fontes lexicográficas especializadas sublinha a importância de preservar essas terminologias, que são testemunhos vivos das práticas e do conhecimento tradicional das comunidades indígenas da Amazônia. A inclusão de "cuiapeua" em tais registros confirma a profundidade das raízes culturais e linguísticas que permeiam a produção de farinha na região, evidenciando a continuidade e a adaptação dessas tradições ao longo do tempo.

TERMOS	DICIONÁRIOS DA LÍNGUA TUPI							
	Boudin 1 (1978)	Boudin 2 (1978)	Cunha (1999)	Dias (1970)	Mello (1967)	Tibiriçá (1984)	Sampaio (1987)	Sampaio (1986)
Cuiapeua	kawa-péhé	kawa-péhé	kui'peua	–	–	cuipeba	–	–

Fig. 5 – Termos em dicionários de língua indígena

Fonte: Rodrigues (2015)

Como se pode observar, a comparação entre as mesorregiões revelou também que, apesar de variações terminológicas, há uma base comum de termos compartilhados em todo o Estado do Pará, refletindo a importância da mandioca como um elemento cultural e econômico transversal a essas regiões.

6 | DISCUSSÃO E RESULTADOS

6.1 Impactos do Estudo na Preservação do Patrimônio Lexical da Região

O impacto deste estudo na preservação do patrimônio lexical da Amazônia Paraense é considerável. A cultura da farinha de mandioca, que se entrelaça profundamente com as práticas socioculturais da região, contém um vasto vocabulário que reflete tradições e conhecimentos passados de geração em geração. Com a globalização e as mudanças tecnológicas, muitos desses termos correm o risco de desaparecer, o que poderia resultar em uma perda irreparável de conhecimento cultural. Este estudo se destaca ao documentar e analisar esses termos, contribuindo significativamente para a preservação e valorização do patrimônio lexical local. Ao registrar essas expressões culturais, o trabalho assegura que elas sejam perpetuadas, proporcionando uma base sólida para futuras pesquisas e esforços de preservação linguística.

6.2 Relevância das Variantes Geográficas Identificadas

A análise das variantes geográficas dos termos relacionados à produção de farinha de mandioca revela a profunda diversidade linguística existente dentro das mesorregiões do Pará. Essas variantes não só refletem as diferenças culturais e ambientais de cada região, mas também ilustram como as práticas locais influenciam a linguagem. A identificação dessas variantes é crucial, pois permite uma compreensão mais detalhada das dinâmicas linguísticas e culturais da região. Além disso, a análise comparativa entre as diferentes mesorregiões destaca as particularidades de cada comunidade, demonstrando que, embora a produção de farinha de mandioca seja uma prática comum em toda a Amazônia Paraense, a linguagem associada a essa atividade é adaptada às especificidades locais. Isso evidencia a importância de preservar essas variantes, não apenas como elementos linguísticos, mas também como manifestações de uma rica herança cultural.

6.3 Contribuições para os estudos terminológicos e sociolinguísticos

Este estudo oferece valiosas contribuições para o campo dos estudos terminológico e sociolinguístico. Do ponto de vista terminológico, o levantamento e análise dos termos específicos relacionados à produção de farinha de mandioca fornecem um recurso inestimável para futuras pesquisas. A terminologia estudada enriquece a literatura existente,

oferecendo uma base sólida para investigações futuras sobre a evolução e adaptação dos termos dentro de contextos geográficos específicos. Em termos sociolinguísticos, o estudo sublinha a importância de considerar a variação geográfica na análise da linguagem. Ele demonstra que o léxico não é uma entidade fixa, mas sim um reflexo dinâmico das práticas culturais e do meio ambiente. Essa perspectiva é fundamental para entender a relação entre linguagem, cultura e sociedade, e para fomentar a preservação das particularidades linguísticas que constituem o patrimônio cultural das comunidades estudadas. Em suma, a análise terminológica e o mapeamento geográfico dos termos relacionados à produção de farinha de mandioca na Amazônia Paraense demonstram como a terminologia é influenciada por fatores geográficos, culturais e sociais. O estudo dos agrupamentos terminológicos e das variações geográficas contribui para uma melhor compreensão da relação entre linguagem e cultura, oferecendo *insights* valiosos para a preservação e valorização das tradições locais.

7 | CONCLUSÃO

Este estudo revelou a riqueza e complexidade do patrimônio lexical associado à produção de farinha de mandioca na Amazônia Paraense, destacando a diversidade de termos e variantes regionais que refletem a adaptação linguística às especificidades culturais e ambientais das diferentes mesorregiões do Pará. A análise dos termos coletados permitiu identificar não apenas a variação linguística, mas também o entrelaçamento entre linguagem, cultura e práticas econômicas tradicionais. A documentação desses termos e suas variações regionais contribui significativamente para a preservação do patrimônio cultural e linguístico da região, ao mesmo tempo em que oferece uma base sólida para estudos terminológicos e sociolinguísticos futuros.

Para futuras pesquisas, recomenda-se a expansão da coleta de dados para cobrir um número maior de regiões e comunidades, buscando uma representatividade mais ampla do léxico regional. Além disso, a realização de estudos longitudinais poderia fornecer insights sobre a evolução e adaptação dos termos em resposta a mudanças sociais, econômicas e ambientais. Do ponto de vista prático, o glossário elaborado a partir deste estudo oferece um recurso valioso para a comunidade local, podendo ser utilizado em iniciativas educacionais e culturais para promover a conscientização e valorização do patrimônio linguístico regional. Para os estudos linguísticos, o glossário serve como uma ferramenta essencial para a análise terminológica e sociolinguística, facilitando o aprofundamento de pesquisas sobre a relação entre linguagem, cultura e geografia. Dessa forma, o trabalho não apenas contribui para a preservação cultural, mas também abre caminho para novos desdobramentos acadêmicos e práticos que podem fortalecer a identidade e o patrimônio da Amazônia Paraense.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, W. G. **A Mandioca:** suas propriedades e aproveitamento econômico. Belém: CEJUP, 1969.

BOUDIN, M. H. **Dicionário de tupi moderno:** dialeto tembé-ténêtéhar do alto do rio Gurupi. Vol. 1 e 2. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

BRANDÃO, S. A. **Introdução à Dialetologia e Geolinguística**. São Paulo: Ática, 1991.

CARDOSO, S. A. **Geolinguística:** tradição e modernidade. São Paulo: Parábola, 2010.

CEREDA, M. P. Produtos e subprodutos. In: Souza, Luciano da Silva; FARIAS, Alba Rejane Nunes; MATTOS, Pedro Luiz Pires; FAKUDA, Wânia Maria Gonçalves. **Processamento e utilização da mandioca**. Cruz das Almas: EMBRAPA, 2005.

COSERIU, E. **Sistema, norma e fala**. Lisboa: Edições 70, 1982.

CUNHA, A. G. **Dicionário histórico das palavras portuguesas de origem tupi.** 5. ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos, Universidade de Brasília 1999.

DIAS, G. **Dicionário da língua tupi:** chamada língua geral dos indígenas do Brasil. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1970.

FAULSTICH, E. **Base metodológica para pesquisa em socioterminologia:** termo e variação. Brasília: Universidade de Brasília/LIV, 1995

FAULSTICH. E. **A Socioterminologia na comunicação científica e técnica**. Ciência e Cultura (Terminologia/Artigos). São Paulo: vol. 58, n.2, pp. 27-31, 2006. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo>. Acesso em 18 out. 2009.

GAUDIN, F. **Pour une socio-terminologie:** des problèmes sémantiques aux pratiques institutionnelles. Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 1993.

GAUDIN, F. **Socioterminologie: une approche sociolinguistique de la terminologie**. Paris: Champion, 2003.

LIMA, J. C. **Práticas culturais e modernização***: A influência das novas tecnologias na produção tradicional de farinha de mandioca*. São Paulo: Editora da USP, 2015.

MACHADO, R. **A herança cultural indígena na Amazônia***: um estudo sobre terminologias agrícolas tradicionais*. Belém: EDUFPA, 2012.

RODRIGUES, E. M. S. **Glossário eletrônico da terminologia da farinha de mandioca na Amazônia paraense**. 305 f. Tese (Doutorado em Linguística). Programa de Pós-Graduação em Linguística. Universidade Federal do Ceará – UFC. Fortaleza, 2015.

SAMPAIO, M. A. **Vocabulário guarani-português.** Porto Alegre: L&PM, 1986.

SAMPAIO, T. **O tupi na geografia nacional.** 5. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1987.

SCOTT, M. **WordSmith Tools: tools for linguists, translators and other wordsmiths**. Oxford: Oxford University Press, 2012.

THUN, H. **Geolinguística e Lexicografia: Aspectos metodológicos**. In: **Revista de Filologia e Linguística Portuguesa**, São Paulo: USP, 2005.

TIBIRIÇÁ, L. C. **Dicionário tupi-português com esboço de gramática de tupi antigo.** 2. ed. São Paulo: Editora Traço, 1984.

GABRIELA CRISTINA BORBOREMA BOZZO - Doutoranda em Estudos Literários (FCLAr/UNESP - CAPES/PROEX) que atua como docente na graduação em Letras da FCLAr/UNESP, ministrando disciplinas da área de Literatura, no regime de auxílio acadêmico ao pós-graduando, acumulativo à bolsa vigente. De sua trajetória, cabe ainda destacar que, em 2023, foi a discente indicada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FCLAr/UNESP para concorrer à segunda edição do prêmio “Mulheres que fazem a UNESP”.

ÍNDICE REMISSIVO

ÍNDICE REMISSIVO

Intersecções entre

LINGUÍSTICA, CULTURA, LETRAS & ARTES

2

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br

@atenaeditora

www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Ano 2024

Intersecções entre

LINGUÍSTICA, CULTURA, LETRAS & ARTES

www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br
@atenaeditora
www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Ano 2024

2